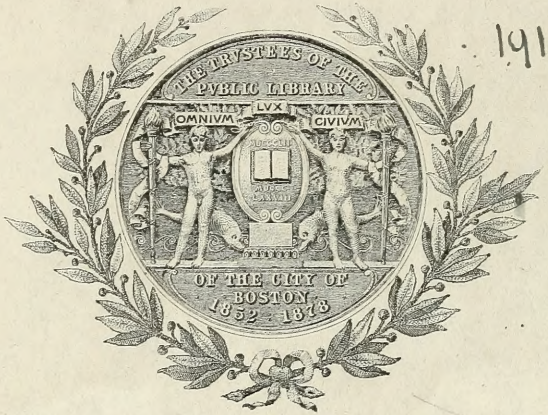
No. 4042-234

V.7-1
1911

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878



Oct 27, 1936
Oct 10, 1939

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale191171pari

Supplément à la Revue S. I. M. du 15 Janvier 1912

X 4042-234
7
1911
Dec. 28 1912
12 cents

S. I. M.

1911

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

AUBRY (G. JEAN).

"Visualised music" de Miss Pamela Colman Smith . . . . . n° II p. 44

BALAKIREW

Lettres inédites à M. D. Calvocoressi . . . . . VII 1

BERLIOZ (HECTOR)

Lettres à Liszt . . . . . XI 35

BOULESTIN (X.-MARCEL)

Le problématique avenir de l'Opéra en Angleterre . . . . . V 49

CLOSSON (ERNEST)

Notes sur l'onomatopée dans la terminologie organologique. . . . . VII 16

CUCUEL (GEORGES)

A propos du Crescendo . . . . . n° II 47

DANIEL (DR. GASTON)

La Musique au Congo . . . . . VIII-IX 57

ECORCHEVILLE (JULES)

Le problème des ornements dans la musique . . . . . I 13
Pierre Aubry . . . . . I 41
Lully Gentilhomme et sa descendance . . . . . n° V p. 1, n° VI p. 1, n° VII p. 36
Le Congrès de Londres. . . . . n° VII p. 60
Charles Malherbe . . . . . XI 1

FITZ-JAMES (H.)

L'Art et la prédestination . . . . . VIII-IX p. 33

GREILSAMER (LUCIEN)

Les précurseurs du violon d'après un livre récent . . . . . IV 58

ISOZ (K. D')

Lettres de Liszt . . . . . XI 11

J. E.

Erik Satie . . . . . III 29

KOVÁCS (SANDOR)

La Jeune École Hongroise . . . . . XI 47

LANDORMY (PAUL)

La Musique de chambre en France de 1850 à 1871 . . . . . VIII-IX 37

LANDOWSKA (WANDA)

Lettres de voyage . . . . . III 57

LAURENCIE (L. DE LA)

Rameau, son gendre et ses descendants . . . . . II 12

LAURENS (DR. PAUL) ET FOURNIER (RENÉ)

Geste facial et geste laryngé . . . . . III 22

LEGRAND-CHABRIER

En hommage à Emmanuel Chabrier . . . . . n° IV 1

LESUEUR

Lettre sur la musique du roi Louis XVIII . . . . . X 1

LIVRES (LES)

Les Livres . . . N° I p. 49, n° II p. 49, n° III p. 50, n° IV p. 63, n° V p. 41, n° VI p. 53 n° VII p. 53, n° VIII-IX p. 51, n° X p. 36. n° XII p. 57.

MACHABEY (A.)

Cadences et tonalités . . . . . IV 45
La fugue est une construction rythmique . . . . . VI 28

MASSON (PAUL-MARIE)

Ildebrando Pizzetti . . . . . X 41

MENCHACA (A.)

Un nouveau système de notation musicale . . . . . I p. 28

MUTIN (CHARLES)

Alexandre Guilmant . . . . . V 37

PELADAN

Léonard de Vinci comme musicien . . . . . II 1

PINCHERLE (MARC)

La technique du violon chez les premiers sonatistes français (1695-1723) . . VIII-IX 1

POIRÉE (ELIE)

La musique et le geste . . . . . V 20

PONNELLE (LAZARE)

Le Chevalier à la Rose . . . . . III 65

QUEF (CHARLES)

Lettre . . . . . X 17

REY (AUGUSTE)

Boileau et Sylvie (Histoire d'une romance) . . . . . III 1

RUELLE (CH.-EM.)

Le Bréviaire et la musique liturgique . . . . . n° X 8

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Section de Paris . n° I p. 58; n° II p. 55; n° III p. 55; n° IV p. 66; n° V p. 48; n° XII p. 64

TÉNÉO (M.)

Souvenirs de famille de H. M. Berton . . . . . n° I p. 1; n° III p. 41; n° VI p. 42
Jacques Offenbach d'après des documents inédits . . . . . XII 1

THIBAUT (R. P.)

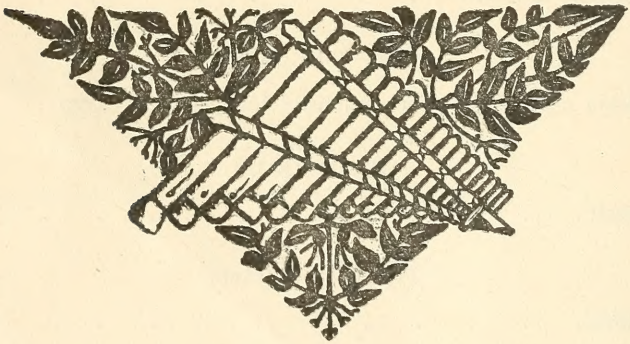
Le Concert classique oriental . . . . . II 24

THUREN (HJALMAR)

La Musique chez les Eskimos . . . . . XII 36

TIDEBÖHL (ELLEN DE)

En tournée sur le Volga . . . . . VI 58



ACTUALITÉ

1911

ANSERMET (E).

Le Théâtre de Jorat . . . . . N° VI p. 91

AMIS DE LA MUSIQUE (SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES)

..... n° IV p. 80; n° V p. 98; n° VI p. 78; n° VII p. 97; n° XII p. 91

BARRÈRE (GEORGES)

Choses d'Amérique : Tournées d'orchestre . . . . . VIII-IX 68

BAUDIN (GEORGES)

Notes Juridiques . . . . . n° III p. 82 ; n° VII p. 102

CALVOCORESSI (M. D.)

A travers les revues . . . . . n° I p. 99; n° II p. 70; n° III p. 90; n° IV p. 74

GUÉRILLOT (F.)

Les Concerts . . n° I p. 78; n° II p. 76; n° III p. 96; n° IV p. 81; n° V p. 70; n° VI p. 70; n° VII p. 75; n° XI p. 68

CONGRESSISTE (UN)

Les séances d'études du Congrès de Chant liturgique . . . . . VII 101

COUSINET (ROGER)

De l'exécution des œuvres de Beethoven . . . . . VIII-IX 86

DAUBRESSE (M.)

Questions sociales : De la condition des professeuses de musique . . . n° II 66
De l'influence du milieu sur l'éducation musicale. . . IV 70
Comment fonder des syndicats de musiciennes . . . VII 99
Enquête sur la condition sociale du musicien n° VIII-IX p. 77; n° XII p. 92

EDITION MUSICALE

n° II p. 94; n° III p. 92; n° IV p. 77; n° VI p. 77; n° VII p. 96; n° VIII-IX p. 75; n° X p. 60; n° XII p. 89.

E. V.

Les Concours du Conservatoire . . . . . VII 80

FOREST (ARMAND)

Virtuoses et musiciens . . . . . n° II p. 59 ; n° VI p. 87

GRATIA (L. E.)

Essai sur l'étude du Piano . . . . . III 76

GREILSAMER (LUCIEN)

Les violons célèbres : le chant du Cygne . . . . . II 58

H. L.

Une soirée à la G. R. de Paris . . . . . VI 79

HURÉ (JEAN)

L'Art au Café-Concert . . . . . X 63

J. E.

Les Théatres . . . . . n° I p. 78; n° II p. 76; n° III p. 96; n° IV p. 81

JOBBÉ-DUVAL (PIERRE)

Leurs mains . . n° I p. 60; n° II p. 56; n° III p. 74; n° IV p. 68; n° V p. 114; n° VII p. 102

LAFFONT (NOEL)

La Musique dans les lycées . . . . . II 68

LEPAGNOLE (L.)

Le cœur de l'amiral Duquesne . . . . . III 114

LESIERRE (EUG.)

L'Organiste moderne . . . . . n° III 80
L'Organiste liturgique . . . . . XI 83

LYR (RENÉ)

Les musiciens belges : Nicolas Daneau . . . . . I 77
M. Schleisinger . . . . . III 93
Victor Vreuls . . . . . V 99

MAYAN (IM.)

Les Conservatoires de province . . . . . V 107

M. D.

Les Lieder de Richard Strauss . . . . . XI 85

NIN (J. J.)

L'Ancêtre . . . . . VIII-IX 83
A propos du festival Bach à Eisenach . . . . . XII 100

PROD'HOMME (J. G.)

L'Ancien Conservatoire . . . . . XII 96

PRUNIÈRES (HENRI)

Lully à l'Odéon . . . . . XII 70

REVUE DE LA PRESSE

L'Heure espagnole. — Le Martyre de Saint Sébastien . . . . . VI 74

ROUCHÈS (GABRIEL)

Cours et Conférences . . . . . n° I p. 97 ; n° III p. 113

STIÉVENARD (EMILE)

Causerie sur le chef d'Orchestre . . . . . I 72

UDINE (JEAN D')

Une rencontre au Music-Hall . . . . . I 67

VINÉE (A.)

Rythme de vibrations et rythme musical . . . . . XII 103

VUILLERMOZ (EMILE)

Les Théatres n° V p. 65; n° VI p. 65; n° VII p. 72; n° VIII-IX p. 65; n° X p. 49; n° XI p. 65; n° XII p. 65.

Au lendemain d'un mystère familial qui n'est pas encore éclairci, l'attention du public a été ramenée vers un nom qui, depuis plus de cent cinquante ans, s'est affirmé dans le domaine des arts ; je veux parler des Berton. *A l'heure même où les chroniqueurs de scandales interprètent, chacun à sa manière, des accidents auxquels on a donné l'apparence d'un drame, il me paraît infiniment curieux de faire revivre un ancêtre des Berton, le plus illustre à coup sûr, le plus intéressant aussi, c'est-à-dire Pierre Montan Berton* (1727-1780) *artiste de mérite, directeur de l'Académie royale de Musique et collaborateur de Gluck.*

Le hasard qui favorise les chercheurs, m'a mis entre les mains un précieux autographe, une sorte de biographie anecdotique dûe à la plume de Henri Montan Berton, son fils.

Le narrateur qui se laisse aller parfois aux exagérations et commet çà et là des erreurs, produisit, lui aussi, quantité d'ouvrages parmi lesquels certains sont d'une forme très dramatique et d'une écriture originale. Né à Paris en 1767, *selon ses biographes, en* 1766, *d'après son propre aveu, il remplit une carrière brillante, pleine d'intrigues, de plaintes inexpliquées, et récompensée de distinctions flatteuses. Homme de coterie, soumis à l'influence italienne, il se montra souvent injuste envers des novateurs comme Rameau. Mais doué d'une volonté inébranlable, il produisit avec acharnement et se fit estimer dans tous les genres, depuis la cantate et l'oratorio jusqu'à l'opéra-comique et le drame lyrique. Il écrivit plus de quarante ouvrages, fut professeur d'harmonie au Conservatoire* (1795) *directeur de la musique à l'Opéra* (1807), *chef de chant dans le même théâtre* (1809) *et membre de l'Institut* (1815). *Il mourut en* 1844.

Les Souvenirs, *dont nous publions ici le manuscrit inédit, se rapportent tous à Pierre Montan Berton, musicien de talent, et qui se trouva placé par la fortune à un*

tournant de notre histoire musicale. Son entrée à l'opéra coïncide avec ce mouvement nouveau, dont Gluck assura le triomphe et qui était déjà préparé par la poussée des Haendel, Hasse, Jomelli, et des Allemands de plus en plus nombreux à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Berton renouvela la composition et la direction de l'orchestre de l'opéra, fut ennemi déclaré du style français, solennel et fleuri, imposa le jeu souple et nuancé, travailla à colorer l'instrumentation; en un mot se montra moderniste dans toute l'acception que ce mot aurait pu mériter en musique à cette époque. Il composa, avec Trial, Laborde ou Garnier différentes partitions, mais c'est surtout comme arrangeur des œuvres de Lully et de Campra qu'il se rendit célèbre. Il maintint debout l'école française, en la rajeunissant, et permit à l'opéra d'attendre la venue des grandes œuvres de la fin du siècle.

Chose curieuse, mais qui n'étonnera pas ceux qui connaissent les difficultés où l'Opéra s'est toujours débattu, Berton, fils de bourgeois avisés, se montra bon musicien, tandis qu'il succomba à sa tâche administrative. Il eut le courage d'assumer la direction de l'Opéra avec Trial de 1767 *à* 1769, *et fut obligé de résilier son contrat. Alors intervinrent Dauvergne et Joliveau, et ce quatuor administratif eut un septennant médiocre. Enfin, en* 1776, *grâce à la commandite d'un ami des Berton, Buffault, marchand de soie, Pierre Berton se trouva seul à diriger l'Académie royale. Il se voyait en* 1778 *supplanté par de Vismes et mourait en* 1780 *des suites d'un long surmenage.*

M. Teneo.

SOUVENIRS
DE FAMILLE HISTORIQUES ET ARTISTIQUES
DE
HENRY MONTAN BERTON
Membre de l'Institut Royal de France

" Les détails sont nécessaires pour donner de l'intérêt aux événements "

Mme de Stael, (de l'Allemagne)

à Villers-en-Braye, 7bre 1836.

AVIS

Cet espèce de livre ou plutôt de journal, doit être parcouru avec autant d'indulgence que j'ai mis peu de prétention littéraire à l'écrire.[1]

[1] Henri Montan Berton était agé de 69 ans lorsqu'il rédigea ses souvenirs écrits dans un style décousu, mais très personnel.

Ce que j'y dis est le résumé des faits dont j'ai été témoin, de ceux que j'ai recueilli d'après les récits, les conversations de mon Père, de son frère Louis, de son ami Granier, du sieur Cavalier et d'autres parents et amis de la famille Berton. Le sieur Cavalier fut mon maître de solfège, l'ami Granier après la mort de mon Père se chargea de continuer mon éducation musicale pour le violon et la composition. Je cite ici ces deux derniers à dessein car ce sont eux qui ayant suivi mon Père dans les premiers pas de sa carrière m'ont foit le narré de tout ce qu'il lui est advenu dans son séjour à Bordeaux. En lisant le contenu du 4me chapitre on sentira je l'espère que je n'ai pu en recueillir les faits de la bouche de mon Père, car je n'avois que 13 ans lorsque j'eus la douleur de le perdre et j'en avois 16 lorsque MM. Granier et Cavalier ne craignirent pas de s'entretenir de ces faits un peu érotiques[1] en ma présence.

LA RUE AUX FERS

Avant de parler de moi, je crois devoir parler de ma famille et surtout de mon honorable Père. C'est un devoir que je remplis ici, avec un sentiment religieux osant espérer qu'on ne me blâmera pas d'avoir eu l'orgueil plébéien, de faire connoître la souche dont je suis un des rejetons.

Il paroît que le goût de la musique étoit inné dans la famille des Berton car mon grand-père quoique fils d'un riche cultivateur des environs d'Amiens fut placé par ses parents comme enfant de chœur à la maîtrise de cette ville pour y faire son éducation et surtout pour y apprendre la musique. En ce tems on tenoit fort à honneur de suivre la même carrière que ses Pères, aussi lorsque son éducation fut terminée mon Grand Père se livra entièrement aux soins de l'agriculture, l'instruction qu'il avoit acquise dans ses études le rendoit apte à remplir la place de régisseur des fermes qui étoient sous la direction de son Père et de ses associés. Cette fonction l'obligeoit à faire de fréquents voyages à Paris pour y traiter avec les principaux marchands de grain de la capitale. Il logeoit habituellement chez son frère *Gustave* Berton, l'un des plus riches marchands de galons de le rue aux fers.[2] C'est de cette lignée que

[1] Le terme "érotique" est exagéré. Nos lecteurs jugeront.

[2] La rue aux Fers parallèle à la rue de la Ferronnerie, proche des Innocents C'est là qu'habita le poète lyrique Lepage à qui, railleuse, Ninon de Lenclos disait : "Comment ne seriez-vous pas heureux? Il ne vous faut que du pain, du fromage, du petit vin et la première venue."

descendent les *Berton de Cahors*. *Auguste Berton* est avoué dans cette ville et le nom de son frère, *Michel Berton*, avocat aux conseils du Roi est aussi avantageusement connu dans les lettres qu'il est célèbre au barreau. Mon Grand Père logeoit donc chez son frère dans cette rue aux fers, qui à cette époque présentoit à l'œil observateur un tableau accusateur de l'impéritie et de l'insouciance coupable du Gouvernement, car d'un coté de cette rue on voyait une partie de l'enceinte d'un cloaque infecte du *Cimetière des Innocents !!!* où chaque jour on venoit remuer la terre, pour y déposer les restes des pauvres plébiens qui n'avoient pu laisser assez de fortune pour se faire inhumer dans une église mais pour ajouter encore, s'il se peut, à cette barbare et insalubre indifférence, l'on avoit consacré les terrains contigus à l'apport de tous les approvisionnements de bouche de la capitale ! c'est à dire à la grande halle ! ! ! Les quatre cotés du cimetière étoient bordés par des maisons, savoir celles de la *rue St. Denis*, de la *Féronerie*, de la *Lingerie* et enfin la *rue aux Fers*. Au coin de cette dernière et de celle *St. Denis* on voyoit ce chef-d'œuvre de Jean Goujon ! *La fontaine* dite *des Innocents !* pour la raison je pense qu'elle était attenante à la petite église de ce nom dont l'entrée donnoit dans la rue St. Denis : les parties des *rues aux Fers* et de celle de la *Féronerie* qui avoient vue sur le cimetière étoient à leur *rez-de-chaussée* flanquées de deux espèces de galeries ou passages, qui communiquoient des rues adjacentes à celle St. Denis. On avoit pratiqué dans l'intérieur, des petites boutiques ; ces passages portoient le nom de *Charnier des Innocents* parce que leur toiture à jour servoient à recueillir le trop plein du cimetière, l'on y rangeoit ostensiblement avec ordre et symétrie les ossements extraits des fosses encombrées ; quoi qu'à cette époque M. *Azaïs*[1] n'eut pas encore écrit son livre des compensations, le hasard ou plutôt l'instinct des masses, vint en apporter une à ce dégoutant spectacle ! car les promeneurs d'alors dans leurs courses étoient souvent obligés d'abaisser leurs yeux pour éviter l'aspect des ossements et des têtes de morts qui planoient au dessus d'eux trouvoient une aimable compensation dans la vue des fraîches et jolies marchandes de modes dont les petites boutiques du charnier des Innocents étoient ornées et abondamment pourvues. L'existence de ces demoiselles est devenue historique, et plus

[1] Philosophe français, fils d'un musicien qui est l'auteur d'une *Méthode de musique sur un nouveau plan* (1776). L'auteur des *Compensations* qui prêchait la résignation, fut protégé par Napoléon Ier, pourtant ennemi des idéologues.

d'un mousquetaire ou d'un clerc de notaire de cette époque auroient pu nous rendre bon compte de leurs hauts faits.[1] De plus, je pense qu'un Poète pouroit aussi trouver matière à faire de fort beaux vers, sur le plus que bizarre assemblage, des attributs de la Mort, et la vue des objets qui nous font le plus chérir la vie. Au surplus, comme je ne suis ni poète ni mousquetaire je me récuse et reprends ma petite description.

Heureusement toutes ces anomalies gouvernementales ont disparues. Le cimetière a fait place à notre Grande halle, la fontaine à trouvé la sienne dans son point central. Des artistes du premier mérite ont été chargés de la completter et ce chef d'œuvre de l'art statuaire est devenu l'un des plus beaux ornements de notre vieille Lutèce. Grâces soient donc rendues à l'administrateur habile et philantrope qui sut d'une main hardie faire disparaitre du centre de la première ville du monde civilisé cette tache mortuaire et insalubre.[2] Mais je reviens à ma chère rue aux fers car sans elle, je le crois, cher lecteur, je n'aurois pas aujourd'hui le bonheur de causer avec toi. Or donc, dans cette rue, la maison attenante à la fontaine, étoit vis à vis du magasin de galons de mon grand oncle ; dans cette maison étoit le magasin de toile d'une aimable veuve et marchande lingère. Cette dame étoit mère de deux fort jolies demoiselles ; la cadette Melle Añette avoit une très belle voix, et chaque soir, tout en pliant les pièces de dentelles de batiste elle chantoit des Noëls : à cette époque les boutiques les plus opulentes n'étoient pas closes, et de l'un à l'autre coté de la rue on pouvoit facilement voir et entendre. Aussi, cette voix, pour mon grand père, fut l'étincelle électrique qui vint rallumer dans son âme l'amour de la musique ; mais un autre amour l'attendoit chez la marchande de toile. Son cher frère qui avoit l'esprit fin et délié et même un peu jovial, et qui étoit très bien avec la voisine ayant deviné sa naissante flamme l'y présenta le soir même. Après les civilités d'usage, on en vint à faire l'éloge de la voix de Melle Añette. La maman dit qu'elle avoit l'intention de lui donner un maître de chant et qu'à cet effet elle vouloit consulter M. l'abbé XXX maitre de chapelle des Innocents. Mon grand oncle s'empressa de prendre la parole et dit : ma chère voisine je me trouve heureux de vous avoir présenté mon frère, il est excellent musicien, il a été comme moi pendant six ans enfant de chœur à la cathé-

[1] Ce quartier avait connu la belle Ferronnière, castillane de naissance et maîtresse de François Ier.

[2] Jean Jacques Berger, préfet de la Seine, né en 1791, mort en 1859, qui donna son nom à l'ancienne rue aux Fers, dont la véritable appellation était rue au Fèvre, selon Jaillot.

drale d'Amiens d'ailleurs il est très bien avec l'abbé XXX qui veut l'avoir comme chantre honoraire pour faire briller ses mérites les jours de grande fête, et il vous en rendra bon compte. Il a des mœurs, de la conduite, de plus il est mon frère, c'est donc l'homme qu'il vous faut, et sans attendre la réponse de la voisine, riant sous cape du trouble de la belle Añette et de celui de son frère, il prend respectueusement congé de ces dames sans laisser proférer un seul mot à son frère. Il l'entraina vivement hors de la maison. Celui-ci stupéfait arrivé dans la rue lui dit : — Mais mon frère — Pas de mais, je t'ai deviné, je sais ton secret, les beaux yeux d'Añette plus que sa voix ont subjugué ton tendre cœur ; tu l'aimes ! tu l'adores ! Elle le mérite, elle est belle, sage, bien élevée, appartient à une famille opulente et chez qui règnent des mœurs patriarchales, tu ne déplais pas à la belle Añette ; tu plairas à la mère, j'étois l'ami intime de son époux, je suis le sien !... tout s'arrangera pour le mieux. Allons chez l'abbé, je suis très bien avec lui, il a beaucoup d'estime pour moi, car d'après mon goût, mes connoissances musicales, je suis toujours le premier à faire remarquer la beauté de ses compositions, il fera donc tout pour m'être agréable, allons le visiter, demain tu seras chantre honoraire de la chapelle des Innocents, après demain il te présentera pour être professeur de chant de la belle Añette, le reste est ton affaire, quant à moi je répons de cette union et si elle a lieu comme je l'espère je mets deux mille écus dans la corbeille de mariage. Allons, suis moi, entrons chez l'abbé, c'est moi qui vais porter la parole ; à tout ce que je dirai tu diras toujours *oui*, car je vais faire de la diplomatie et celle la ne tendra pas à faire dépeupler le monde, tout au contraire, car elle sera toute en faveur de la belle Añette et de son tendre amant. Suis moi donc, sois tranquille, le succès est certain, compte sur l'amitié de ton frère Gustave.

LE DUO D'ARMIDE

L'abbé reçut mon grand oncle à son ordinaire, c'est à dire à bras ouverts, ainsi que son frère qu'il combla de politesse, surtout lorsqu'il eut fait connoissance avec son savoir musical ; l'abbé ayant en portefeuille un *ô salutaris* de sa composition, pour 3 voix, voulant éprouver le talent du jeune musicien s'empressa de lui présenter la partie de premier ténor, pris celle du 2e ténor pour lui et distribua celle de basse à mon très cher grand oncle qui par parenthèse (m'a dit souvent mon Père)

avoit une très belle voix de cette nature. J'ai eu le bonheur de connoitre ce brave et estimable oncle dans ma plus tendre enfance ; mon Père, qui conservoit un souvenir d'affectueuse reconnoissance pour tout ce qu'il avait fait pour le sien, me menait assez souvent avec lui, lorsqu'il alloit le visiter dans sa boutique de galons et comme tout ce qui est un peu extraordinaire, frappe toujours les enfants et se grave profondément dans leur mémoire, j'ai gardé souvenance de ces moments, et je le vois encore dans sa boutique, me caressant en me donnant des bonbons ; la tête couverte d'un bonnet de velours noir, qui bien entendu étoit ornée de beaux galons d'or ; mais ce qui me charmoit le plus étoit sa robe de chambre de Perse, car sur l'un des bras j'admiroi un joli *petit singe*, sur l'autre un *beau peroquet*, et enfin sur les épaules et les reins une magnifique *queue de paon*, qui y trouvoit assez de latitude pour s'y étendre pompeusement.[1] J'avouroi que j'ai éprouvé une double jouissance la première fois que j'ai vu et entendu l'excellent bouffe *La Blache* dans la *Cenerentola*, j'ai cru revoir mon oncle. Mais allons le rejoindre chez l'abbé. Sa diplomatie avoit réussi, son frère avoit été admis d'emblée comme chantre honoraire de sa chapelle, le lendemain, de l'aveu de l'abbé, il fut accepté comme maitre de chant de la belle Añette, à dater de ce moment les leçons commencèrent et souvent, il en donnoit plus tôt deux qu'une par jour ! aussi les progrès furent-ils rapides. Tous les dimanches et fêtes, après avoir été le matin à la grande messe et au prône, l'après diné à vêpre et à complies, le soir on se reunissoit, un jour chez la marchande de toile et l'autre chez le marchand de galons. M. l'abbé étoit toujours de la partie, à huit heures on soupoit gaiment en société, et selon les mœurs du temps, tour à tour chacun disoit à table sa chanson, convenablement les demoiselles ne chantoient que des noëls. Un jour le maitre électrisé par la voix de son élève, chante avec la plus touchante expression le délicieux air, *charmante Gabrielle ;* son frère lui riposte avec sa verve ordinaire en entonant de sa belle voix de bariton, l'air *Vive Henri quatre*. Mais le très cher oncle qui ne perdoit pas de vue le but de sa diplomatie matrimoniale s'interrompant tout à coup en interpelant l'abbé, lui dit : Mon cher, des *airs*, des *romances*, des *chansons*, et même des noëls c'est fort bien ! c'est très bien ! c'est charmant ! mais tout cela n'est que de la mélodie, j'aime fort la *mélodie* car elle est l'âme de la musique,

[1] Ce petit détail est caractéristique. A cette époque, en effet, on portait chez soi d'invraisemblables robes de chambre, dites de Perse et qui étaient illustrées de fantasmagories assez singulières, imitées de l'oriental.

elle est à ce bel art ce que la pensée est à la poésie, le dessin à la peinture, cependant je voudrois un peu de coloris, c'est à dire de l'harmonie, et vous le savez mieux que moi, une seule voix ne peut nous faire entendre que de la mélodie, et il en faut plusieurs, au moins deux, pour nous faire jouir du charme de l'harmonie. Il nous faudroit donc un *duo* pour une voix de dessus, et une voix de ténor. Vous n'en pouvez avoir dans vos belles compositions, vos messes, vos motets : eh bien, lorsque dans la journée on a rempli tous ses devoirs, on peut très bien et très inoçament chanter le soir quelques morceaux d'opéra ! pour exemple un de ceux de l'immortel *Lully ! celui d'Armide !*[1] " Aimons nous, tout nous y convie. " Ah ! ne faites pas la grimace, l'abbé, cela ne peut être considéré comme un péché, car tout le monde le sait et le dit à la cour, le *grand roi* qui est mort il y a environ 10 ans le chantoit fort souvent avec Mme de Maintenon, sans pour cela cesser d'être le roi très chrétien et l'empêcher de recevoir l'absolution du père *Lettelier*, après avoir signé la *revocation* de l'*édit de Nantes !!!* L'abbé s'inclinant respectueusement ne répondit que par un amen. Le duo fut apris, étudié; mais le maitre et l'écolière s'identifièrent avec la situation prirent si bien l'esprit des paroles à la lettre, que quelques mois après on crut ne pouvoir rien faire de mieux que de les marier. Cette union fut heureuse et fructueuse sous tous les rapports, car ma grande mère, en 6 années donna le jour à 5 enfants. Elle avoit reçu en dote le magazin de lingerie de sa mère. Mon grand père continua son commerce de graines, mais (ce que j'ai souvent entendu raconter en famille) c'est que M. le chantre honoraire cultivoit avec beaucoup plus de ferveur le culte d'*Euterpe* que celui de *Cérès*, qu'il étoit a Paris plus souvent près de sa chère Añette qu'il n'étoit à Amiens près de ses parents et qu'enfin cet heureux couple n'a cessé jusqu'au dernier moment, de chanter le *duo d'Armide*.

NAISSANCE DE MON PÈRE, SA PREMIÈRE ÉDUCATION, SON ENTRÉE DANS LE MONDE, SES SUCCÈS

J'ai dit précédament que ma Grande mère, tout en chantant le duo d'Armide avec son époux, donna le jour à 5 enfants, 4 garçons et une fille. Voici l'ordre dans lequel ils ont fait leur entrée dans le monde :

[1] *Armide*, tragédie de Quinault, Versailles, 6 Janvier 1683, Paris, 23 avril, même année.

Henri M. Berton

(Musée de l'Opéra)

Henri M. Berton (Enfant)

le 1er	*Pierre Montan Berton,*	*mon Père*
le 2me	*Louis Michel Berton,*	*mon oncle*
le 3me	*André Charles Berton,*	*idem*
le 4me	*Alexandre Edouard Berton,*	*idem*
le 5me	*Marie Elisabhete Berton,*	*ma tante*[1]

Selon les goûts et l'usage de ses Pères, mon aïeul, plaça tour à tour ses quatre fils comme enfants de chœur à la maitrise de la cathédrale de Senlis. Les études des 3 premiers furent fructueuses, car ils sortirent de la maitrise en sachant bien le latin et surtout la musique. Quant à mon pauvre oncle Alexandre, il fit peut de progrets, et son père eut le chagrin de ne pouvoir en faire qu'un soldat. Cependant comme il avoit quelques notions musicales, et des inclinations martiales, il parvint à jouer fort bien du fifre, et c'est en cette qualité qu'il fut admis dans le régiment des gardes françaises, mais la bataille de Fontenoi vint metre un terme à son existence. Mon oncle *Louis* quoique étant devenu bon musicien, voyant les succès précoces de son frère ainé dans cet art eut le bon esprit de suivre une autre carrière, il entra commis dans la ferme générale à l'âge de 16 ans et devint par la suite *directeur des aides*[2] dans la ville de Senlis, place qu'il garda jusqu'à la supression de cette administration. En 1793 il fut incarcéré. Au 9 thermidor il retrouva sa liberté, au retour de l'orde et à la création de la chambre des comptes, il y fut nommé chef de division, fonction qu'il remplit avec honneur jusqu'au 20 mars de l'an 1815, jour de sa mort.

Mon oncle *André* en quittant la maîtrise, demanda l'autorisation à son Père d'entrer au séminaire, il embrassa l'état éclésiastique sans cesser pour cela de se livrer aux études approfondies de la composition musicale et l'abbé Berton, grâce aux bons conseils qu'il recevoit de son ainé, fut bientôt en état de remplir avec talent, la place de maitre de chapelle de la cathédrale de Poitiers. Il remplit ses fonctions pendant plus de 40 années et la mort seule, qui vint le frapper 1804, y mit un terme.

Mon Père *Pierre Montan Berton* est né à Rocroy en 1727.[3] Elevé

[1] C'est la première fois que l'on donne les noms des frères et de la sœur du fameux Berton.

[2] Sorte de percepteur relevant de la Cour des Aides.

[3] Le lieu exact de sa naissance est Maubert-Fontaine (canton de Rocroy). Voici son acte de naissance : " Extrait du registre de la paroisse de St Nicolas de Maubert-Fontaine, diocèse de Reims ; l'an mil sept cent vingt sept, le septième janvier, je soussigné Jean-Baptiste Poucelet, prêtre, curé de Maubert-Fontaine, ai baptisé le fils de Pierre Berton et de Poucette Macquant, ses père et mère, mariés ensemble, habitans de cette paroisse, auquel on a imposé les noms de Pierre Montant. Les parrain et marraine ont été Montant Macquant et Poucette Foudrillon. "

comme enfant de chœur à Senlis, à l'âge de 10 ans il fit exécuter avec succès à la cathédrale de cette ville, un motet de sa composition, à grand chœur et orchestre. A son retour à Paris dans la maison paternelle, il continua ses études sous la direction du maitre de chapelle des Innocents. A l'âge où la voix d'homme se forme, c'est à dire entre 15 et 16 ans, il en eut une fort belle de taille ou baryton. Mon grand oncle qui avoit autant d'amitié pour le fils que pour le père, étant par ses liaisons musicales intimement lié aussi avec le maitre de chapelle de Notre Dame, fit de suite agréer son cher neveu, comme chanteur solo de la métropole : mais comme le profanne cherche souvent à envahir la possesion du sacré, un certain chanteur coryphée à l'opéra, le nommé Cavalier Furet qui étoit toujours à la piste de belles voix et salarié pour ce fait par le Directeur, ayant entendu chanter mon Père, lui en fit un récit si brillant de sa voix, qu'il fut autorisé à lui proposer de signer de suite un engagement avec la direction de l'Academie royale de musique ; ce mot Academie royale de musique fut magique pour mon Père, indécis, tourmenté par cette fièvre d'avenir, qu'ont tous les jeunes artistes, il hésite un moment, mais en fin il se décide à signer. Quelques mois après, il fit son début — en voici le récit — c'est lui qui parle. " Dès la veille de mon début je ne pu rien prendre ni à déjeuner, ni à diner, ni à souper, pourtant à cet âge j'avais un formidable apétit, apétit de jeune homme de 18 ans. Le jour ce fut encore pire, car je ne pu boire seulement un verre d'eau, je sentois bien déjà que j'étois peu propre à remplir les fonctions d'acteur, mais j'étois annoncé, et malgré mon invincible timidité je fus contraint de paroitre sur la scène. Malgré ma peur, ma voix sortoit encore assez bien, et malgré ma gaucherie, mon physique parut aussi fort bien, on aprécia l'un et l'autre, mais en disant en chorus, ah ! qu'il est froid — il est trop froid — il ne fera jamais rien. Le cher public avoit heureusement raison, car moi-même en pensant à ce moment, je suis encore transit du froid de la peur. Ainsi après la pièce, j'allai bien vite me jetter aux pieds du Directeur pour le suplier de résilier mon engagement,[1] ce qu'il fit de suitte avec toute la grâce possible, en me disant : jeune homme, vous êtes appelé à faire un grand musicien, que ce petit échec ne vous décourage pas ; vous savez très bien la composition, je connois de vos

[1] Je n'ai découvert aucune trace de l'engagement de Berton comme chanteur à l'Académie Royale de Musique, mais ce début malheureux ne saurait être mis en doute. C'est un incident bien curieux de la vie du futur compositeur.

œuvres, et j'ai remarqué de très bonnes choses, vous êtes bon organiste, bon clavesiniste, et jouez fort bien du violoncelle. Eh bien ! la direction du grand opéra de Bordeaux ma sollicité pour lui envoyer un bon violoncelliste, en état d'accompagner sur la partition près du clavecin, vous avez donc toutes les qualités requises pour occuper cette place, et je leur fais un véritable cadeau en vous y envoyant. Voici votre commission et les cent cinquante francs d'avance pour vos frais de route. Permettez-moi, me dit encore ce brave directeur, d'ajouter à votre petit trésor cette faible somme de cent francs, elle est à vous, car c'est le premier mois des modiques appointements que je comptais vous offrir. Allez cher enfant, partez le plus tôt possible, pensez quelquefois à votre directeur d'un jour, du courage, de la pérséverance et vous arriverez, nous nous reverons un jour à Paris, je l'espère, j'en ai l'assurance, comptez sur moi, adieu bon jeune homme, partez. "

En nous faisant le naré de sa mésaventure dramatique lorsqu'il prononçoit le nom de *Francœur*[1] de ce brave et loyal directeur, mon père souvent ne pouvoient retenir les larmes d'atendrissement que lui fesoit repandre le souvenir d'une action si bienveillante. Dans son trouble, sa joie, la crainte de ses parents, avec un reste de sa gaucherie scènique, il remercia son bienfaiteur, et prit promptement congé de lui. Mais arrivé dans la rue une autre peur vint le saisir, celle de sa rentrée sous le toit parternel, car son père avoit blamé ce début, et son oncle, l'un des marguillers du parterre de l'opéra, avoit été fort couroucé contre lui de ce qu'il ne l'avoit pas invité aux répétitions pour recevoir des avis, et il l'avoit vu sortir du parterre en haussant les épaules le jour de son début et avant la fin de la pièce : quant à sa mère il savoit bien qu'un fils ne peut avoir de meilleur avocat. Après bien des hésitations il prit en fin son parti, celui d'aller au bureau des voitures pour Bordeaux. Il y trouve une place pour le jour même. Elle partoit un peu avant minuit, il la retint. Mais avant de s'embarquer il se rendit chez un ami commun, il lui fit part de son irrévocable résolution et exigeant de lui sur l'honneur le secret jusqu'au moment du départ, il écrivit à sa mère une lettre dans la quelle, il sollicitoit son pardon, en faisant connoitre le but de son départ, sans oublier le petit trésor, les 250 francs qu'il avoit en poche

[1] François Francœur, le collaborateur de Rebel, devint en 1736 inspecteur de l'Académie Royale de Musique, puis directeur de ce théâtre de 1751 à 1767. Son neveu et fils adoptif, Louis Joseph Francœur fut aussi directeur de l'Opéra avec Celleur en 1792 et arrêté comme suspect à l'époque de la Terreur.

et l'espérance d'un brillant avenir, auquel il devrai renoncer s'il ne recouvroit l'amitié de ses parents, mais qu'il s'éloignoit confiant sur sa tendresse de mère, pour obtenir de son Père l'oublie de toutes ses fautes et la bénédiction de toute la famille. La lettre fut remise à l'ami et portée par lui un moment après le départ de mon Père. Au reçu de la lettre mon grand Père ne dit mot, et se croisant les bras, poussa un long soupire. Son frère jura, car le très cher oncle s'en acquitoit fort bien quand il s'i mettoit. La pauvre mère versa un torrent de larmes. Les pleurs d'une femme, d'une mère, surtout, sont d'éloquentes paroles! Aussi mon Grand Père rompant le silence, tout à coup étreignit sa femme dans ses bras en lui disant: ma bonne, ma chère Añette, calme toi, tu reverras bientôt ton fils, il se corrigera.... — "Qu'appelez vous se corriger, dit son frère en l'interompant, car sa colère s'étoit éteinte à l'aspect des pleurs de sa belle-sœur, se corriger, se corriger, moi je dis qu'il l'est déjà, et l'action qu'il vient de faire, est celle d'un homme de cœur, qui veut par des moyens honorables réparer sa faute. Il parle avec un peu d'orgeuil du petit trésor qu'il a en poche, il a raison d'en être satisfait, je le fus bien aussi moi lorsque je vendis pour pareille somme de 250 francs ma première pièce de galon d'or. Mais qu'elle différence, il est artiste lui et le véritable trésor de ces messieurs est dans leurs têtes, au bout de leurs doigts, tandis que le reste des humains est obligé d'avoir recours à la matière pour produire un objet quelconque. Il a donc bien fait, il a l'âme d'un véritable artiste, oui, mon neveu votre fils ira loin et par son talen illustrera le nom de *Berton*. Nous allons lui écrire, je prends la plume, et vais au nom de tous lui donner l'absolution entière de toutes ses fautes, des encouragements, des conseils amicals et enfin la bénédiction de tous trois."

Mon Grand Père fit un signe d'aprobation, ma Grande mère s'agenouilla en faisant une invocation à la Ste Vierge, pour la prospérité de son cher fils. La lettre écrite chacun la signa. Mon Grand Père se chargea d'écrire la suscription, elle étoit conçue ainsi, *Monsieur Pierre Montan Berton, premier violoncelle solo du Grand opéra au théâtre de Bordeaux à Bordeaux, poste restante.*

Le très cher oncle se chargea aussi de lui faire parvenir la lettre promtement et sans frais par un de ses corespondans dans cette ville, et pour que son petit trésor représentat une somme ronde dit qu'il alloit y ajouter les 250 de sa première vente de galon. Ainsi cette journée qui avoit été si orageuse pour tous, finit par ce calme heureux dont jouissent les âmes vertueuses après avoir fait une bonne action. *(A suivre.)*

LE PROBLÈME DES ORNEMENTS DANS LA MUSIQUE

A Wanda Landowska.

De toutes les difficultés que nous rencontrons dans l'exécution de la musique ancienne, il en est une particulièrement sensible, celle qui naît des ornements mélodiques. Chacun connaît ces petits artifices d'un langage musical aujourd'hui désuet, et dont les formes grimaçantes ou menues se glissent jusque dans les textes de nos grands classiques.

Le débutant, qui ouvre pour l'anonner quelque volume des " *Bonnes Traditions du pianiste* ", maudit la présence de ces intrus. Le virtuose, qui accueille nos vieux maîtres dans son répertoire, se heurte, lui aussi, à l'énigme des agréments. Personne n'échappe à l'obsession de ces postiches de la musique. Et l'historien moins que tout autre.

Il fut un temps où l'ornement, et particulièrement l'ornement français des XVII-XVIIIe siècles, était considéré comme l'organe témoin d'un mauvais goût disparu. Napoléon à Versailles, ne cachait pas son dédain de ce qu'il appelait, en architecture, " *les ornements à la Turcaret* ". De même, en musique, l'esprit nouveau du XIXe siècle laissa tomber dans le mépris les procédés d'ornementation, qui avaient fait la gloire des artistes sous l'ancien régime. Une tradition, dont on ne connaît pas encore les

origines [1], se forma. Elle recommandait une exécution rigide et impersonnelle de tout ce qui avait précédé le romantisme ; elle sacrifiait toute fantaisie à l'idéal imaginaire d'une pureté classique. Les délicatesses des ornements furent remplacées par la tyrannie de la carrure, et la doctrine elle-même (si tant est qu'elle existât alors) vint en aide à ces préventions.

Mais voici que l'admiration historique, bien timide d'abord, s'avisa de remettre en honneur la musique ancienne, et de suite le problème des ornements se trouva posé. Le pianiste semble l'avoir aperçu le premier dans sa redoutable précision. On sait, en effet, le soin des vieux clavecinistes pour " *agrémenter* " abondamment leurs pièces les plus légères ! Et, comme l'historien se plait aux généralisations rapides, on voulut avoir découvert dans le " *clavecinisme* " la véritable origine et la cause première du goût bizarre des ornements musicaux. Couperin le Grand n'avait-il pas écrit : " Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés, ni diminués il a paru presque insoutenable jusqu'à présent qu'on put donner l'âme à cet instrument " [2]. Ce qui pouvait rattacher l'ornementation à une nécessité de la facture instrumentale.

Malheureusement la solution n'était pas si simple. Bientôt on découvrit que les violonistes, les violistes, hautboïstes et autres virtuoses d'instruments sacrifiaient aux mêmes pratiques, et avec non moins d'ardeur. On vit par exemple un Français dès le début du règne de Louis XIV, féliciter les instruments à vent d'avoir enfin pu s'élever jusqu'au style orné [3]. Puis le luth, ce *rescapé* de la musique, vint apporter son témoignage foudroyant, et nous avouer, avec le Père Mersenne que la mode des ornements passait déjà vers la fin du règne de Louis XIII, après avoir fait fureur sous le roi Henri. Enfin le *bel canto* italien, à peine disparu de l'histoire, nous rappela au souvenir de Tosi, de Martini, et découvrit encore un nouvel horizon. Un instant il sembla que l'art du chant, et du chant transalpin, fut le père de ces modes et qu'on dut lui en laisser toutes les responsabilités.

[1] Il est à croire que des hommes comme Berton, Kreutzer, Gossec firent beaucoup pour démocratiser la musique et lui enlever sa poudre et ses fards.

[2] L'art de toucher le clavecin, p. 15.

[3] " Les hautbois font les cadences aussi justes, les tremblements aussi doux, et les diminutions aussi régulières que les voix les mieux instruites, et que les instruments les plus parfaits... et de la manière dont on en joue maintenant chez le Roi, et à Paris, il y aurait peu de choses à en désirer. " (Michel de Pures, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris 1668, 12° p. 274.)

Mais l'histoire est implacable. Le grand art du XVIe lui-même parut atteint de cette contagion des ornements. Qui l'aurait cru ? Les motets de Palestrina, les polyphonies de Josquin n'étaient pas à l'abri de la virtuosité des exécutants. Les lignes sévères, l'intrigue de leurs contrepoints allaient se briser en mille facettes colorées dans le gosier des chanteurs, sous les doigts des violistes ou des organistes. Il nous reste encore aujourd'hui des doctrines écrites, des livres imprimés pour guider le professionel dans l'exécution de ces difficultés. Et si l'on songe combien la théorie suit de loin la pratique, ne faut-il pas supposer à ces délicatesses de gosier, à ces tours de mains, une antiquité beaucoup plus reculée, et qui nous conduit jusqu'en plein moyen-âge ? Qui sait d'ailleurs si le problème du chant grégorien ne relève pas en quelque manière de celui de l'ornementation mélodique ? Ces neumes de Byzance que le brave Notker, au IXe siècle, cherche à épeler de son mieux, et qu'il voudrait faire entrer dans la symétrie d'une mesure raisonnable, ne sont-ce pas les vocalises d'un chant qui succombe sous les ornements ? Notker se trouve aussi emprunté devant ces volutes qu'un professeur du Conservatoire de 1880 devant les ornements de Couperin, aussi scandalisé qu'un violoniste de nos jours devant la célèbre édition hollandaise des Sonates de Corelli ! Et nous voilà reportés aux confins de la culture antique en face d'une musique où l'art ornemental surabonde ! Qui sait jusqu'où pourront nous mener les travaux de l'érudition future dans cette voie !

Ainsi s'établit peu à peu et s'impose enfin la question des ornements dans l'histoire de la musique. Il n'est plus possible de voir dans l'ornement un accessoire indifférent. L'ornement est de tous les temps ; il est un personnage de premier plan. Nous en savons assez maintenant sur son compte pour ne pas le classer parmi les accidents de l'évolution. Il représente une valeur constante qu'il convient de dégager, parmi l'enchevêtrement des données et des textes que nous fournit l'histoire. Ces témoignages sont nombreux et leur abondance même nous désoriente. Toutes les époques et toutes les mentalités musicales ont connu la puissance des ornements ; elles s'en sont accommodé comme elles ont pu, tantôt s'y abandonnant, tantôt cherchant à s'y soustraire, parfois l'éludant ou trouvant au contraire un terrain de cordiale entente. La musicologie nous offre une vue d'ensemble de ces vicissitudes. Les musiciens et leurs œuvres, qui commencent à sortir de l'ombre du passé, manquent rarement

de nous donner une indication sur ce sujet essentiel. Il arrive même que le silence des documents, et la réserve voulue de la notation à l'égard des ornements nous soient précieux. Car alors les ouvrages didactiques, nous renseignent sur les procédés secrets de l'interprétation ; ou bien les artistes, en quelques manuscrits à leur usage, éclairent tout à coup un moment de cette pratique clandestine. Et comme toujours, lorsqu'il s'agit d'intérêts manifestes, les opinions s'opposent, l'incertitude des terminologies, la multiplicité des signes, la combativité des doctrines obscurcissent le débat. Le domaine des ornements musicaux est celui de l'arbitraire, des conventions tacites et des sous-entendus. Il n'en a que plus d'attrait pour le chercheur de la vérité.

L'historien moderne n'a d'ailleurs pas attendu jusqu'à ce jour pour diriger ses recherches de ce côté. Plusieurs ouvrages ont tenté de se rendre maîtres de cette matière ingrate. Les plus anciens, ceux de Farrenc [1] Dannreuther [2] et de Wagner [3] sont de simples travaux d'approches. Les plus récents, ceux de Goldschmidt [4] et de Beyschlag [5] embrassent tout le sujet et font preuve d'une vaste érudition. [6] Après les efforts de ces explorateurs on peut dire que la topographie générale du pays des ornements est connue. La France n'a malheureusement aucun nom récent à mettre ici en avant. Notre musicologie, restée si longtemps, comme la musique elle même, un art d'agrément, n'a pu s'élever encore jusqu'à l'étude des questions proprement musicales. Il lui a fallu, pour avoir droit d'exister, se prêter aux volontés de la littérature, de la philosophie, de la pratique ; dans l'enseignement comme au théâtre, dans les livres comme dans les concerts son témoignage est suspect, son autorité incertaine.

Notre public commence à peine à entrevoir ce qu'il y a d'humain dans l'évolution d'un art comme la musique, si longtemps maintenu dans le cercle de la biographie anecdotique, et de l'esthétique incertaine. Il est étonné de voir en musique de véritables problèmes, dont la solution n'intéresse pas seulement les techniciens ou les spécialistes, mais tous les *honnêtes gens*, car ils nous montrent l'activité humaine aux prises avec une

[1] Farrenc. *Trésor des pianistes* (Traité des abréviations employées par les clavecinistes).

[2] Dannreuther. — *Musical ornementation* (London, 1893).

[3] E. D. Wagner. — *Musikalische Ornamentik* (Berlin 1869).

[4] *Die Lehre von der vokalen Ornamentik.* B. d. I. 1907

[5] *Die Ornamentik der Musik.* 1908.

[6] D'autres enfin ont localisé leurs recherches ; tel Kuhlo, *Uber melodische Verzierungen der Tonkunst* (1896) et Max Kuhn *die Verzierungskunst in der Gesangmusik des* 16-17 *Jahrhunderts* (1902).

des plus grandes difficultés qu'elle ait rencontrée : *la mise au point du sentiment.* La France, amie de la raison et de la méthode, devrait être la première à se laisser séduire par la nouveauté de ces recherches. Le problème des ornements lui en offrirait l'occasion. Il n'en est pas de plus accessible ni de plus plein.

*
* *

LES ORNEMENTS POSTICHES

" Il en est de ces ornements comme de nos habits, dont toutes les formes et les figures sont presque également belles en elles-mêmes, mais qui ont un agrément extraordinaire, lorsqu'elles sont à la mode." Ainsi écrit, vers la fin du 17e siècle, Perrault [1], homme perspicace, et de sage critique. C'est en effet aux yeux que parlent tout d'abord les ornements de la musique et ce sont leurs modes de notation qui les ont rendu célèbres. Tout le monde connaît aujourd'hui les figures ornementales qui illustrent et qui encombrent bien souvent les œuvres des XVIIe et XVIIIe siècle. Crochets, petites notes, avec ou sans barres, traits verticaux ou obliques, virgules, croix, sinuosités plus ou moins prolongées, tous ces minuscules hiéroglyphes, familiers à nos ancêtres, ont à peu près livré leurs secrets à nos modernes. Peut-être nous manque-t-il encore quelques indications du côté de la musique de luth. [2] Mais on peut dire que l'ensemble de ce matériel sténographique est aujourd'hui patiemment rassemblé. Il reste à le classer avec méthode et clarté.

Cette tâche n'est pas aisée. Les ouvrages qui l'ont tentée semblent avoir obéi à deux préoccupations également fâcheuses. Les uns, ce sont les plus anciens, cherchent avant tout à dégager la fonction harmonique des ornements. Les Marpurg, Bach, Turk, et même les Faume ou Wagner sont des praticiens, qui écrivent pour des élèves. La valeur de l'ornement et les services qu'il peut rendre, leur sert de criterium. Cette simplification utile, sans doute est manifestement insuffisante aujourd'hui. D'autres, et ce sont les modernes, ont tout sacrifié à la chronologie. Méthode séduisante mais dangereuse. L'ornement est un individu dans la vie

[1] Parallèles, I. p. 140.

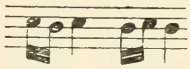
[2] L'article de Miss Dodge paru dans nos Recueils Internationaux contient de nombreux documents, mais ne laisse pas d'être assez confus.

musicale. Connaître son âge n'est pas tout, il convient de savoir qui il est. Sa position dans la pratique musicale ou dans l'évolution des styles ne le désigne pas assez clairement à notre esprit. Et puis, le grand défaut de ces nomenclatures est d'être incomplètes ou tendancieuses. Nous attendons encore l'œuvre impartial, l'état de science que l'érudition nous doit donner. Ce serait, il me semble, une sorte de Dictionnaire, où se trouverait répertoriée toute la documentation que le sujet comporte, et qui échapperait au dogmatisme d'un Beyschlag ou d'un Goldschmidt.[1] Qui aura la patience de se consacrer à un pareil labeur? Qui se bornera à nous faire connaître la vérité historique sans vouloir aussitôt nous donner des conseils d'esthète ?

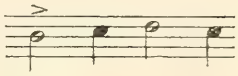
Il est singulier qu'on n'ait pas, en attendant, tenté un de ces classements morphologiques si utiles aux sciences naissantes ; et si bien indiqué ici, puisque la forme, l'aspect extérieur est ce que nous connaissons le mieux dans les ornements du chant. Ne voit-on pas en effet que toutes les figures de ces postiches se laisseraient assez facilement ranger en deux séries :

Les Oscillations et les Appuis.

Par Oscillation (O) s'entend un déplacement mélodique, soit ascendant soit descendant, qui se termine par un retour à la note d'origine.



Sous le nom d'Appui (A) se groupent tous les mouvements, en quelque sens que ce soit, dont le point de départ est plus accentué que le point d'arrivée :

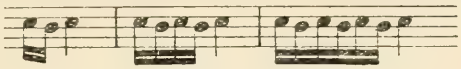


Il n'est pas d'*agrément*, aujourd'hui catalogué, dont on ne puisse avoir raison, croyons-nous à la faveur de cette classification simpliste.

[1] Nous ne prétendons pas avoir dépouillé toute la littérature des ornements postiches. A la liste suivante il convient d'ajouter les ouvrages allemands et italiens dont la nomenclature se trouve aisément dans les bibliographies :

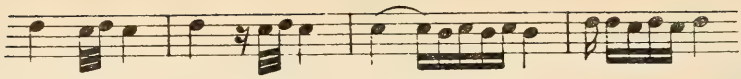
D'Anglebert. *Pièces de Clavecin.* Paris 1689.
Bouin. *La Vielleuse habile.* Paris (vers 1740).
Brisson. *Motets à deux voix.* Paris 1749.
Buterne. *Méthode de musique.* Paris 1752.
Chambonnières. *Pièces de clavecin.*

Les oscillations inférieures s'appellent *pincé*, ou *martellement*, *mordent* (allemand) *beat* (anglais). Elles se représentent ordinairement par un ∽ quelquefois et particulièrement chez les luthistes par une virgule) exceptionellement par +, // ou V. Le nombre de ces battements est naturellement variable, ainsi que sa rapidité et son dynamisme même. Le pincé peut donc être simple, double, continué, intermittent etc...



L'oscillation supérieure est la figure complémentaire de la précédente. Elle porte le nom de *tremblement*, *cadence*, *pralltriller* (alld), *shake* (anglais), *trillo* (italien); et se note : ∽ t., //. +. tr. selon les auteurs. Comme le pincé, le tremblement varie le nombre et la valeur de ses oscillations. Mais il pousse cette liberté plus loin encore ; on comprend aisément pourquoi. Le *tremblement* a plus d'élan que le *pincé*, son geste est plus facile que l'infléchissement de son congénère. Il représente un effort qui dépasse son but, et que la nature même de la pesanteur ramène à sa position normale ; il forme chute, ou *cadence*. Nous nous trouvons ici en présence d'une série de transformations, et surtout d'une nomenclature qui déroute les chercheurs d'ornements : cadence *molle* (lente), *sanglotée* (avec crescendo et decrescendo), *progressive* (de plus en plus ou de moins en moins accélérée), *coupée*, *jetée*, *feinte*, *brisée*, *subite*, *détachée*, *liée*, *appuyée*, *sans appui*, *imparfaite*, *ouverte*, *fermée*...

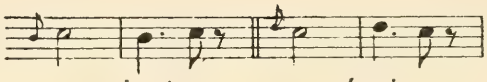
Couperin. *L'art de toucher le clavecin.* Paris 1717. *Pièces de clavecin.* L. I à IV.
Dandrien. *Pièces de clavecin.* Paris 1724.
Dieupart. *Six Suites de clavecin.* Londres.
David. *Méthode très intelligible pour bien apprendre la musique.* Paris.
Denis. *Nouveau système de musique pratique.* Paris 1747.
Dupuit. *Principes pour toucher la vielle.* Paris 1740.
Fouquet. *Les caractères de la Paix.* Paris 1752.
Geminiani. *A treatise of good Taste.* Londres 1749.
Lacassagne. *Traité général des agréments du chant.* Paris 1766.
Lecuyer. *Principes de l'art du chant.* Paris 1769.
Leroux (Gaspard). *Pièces de clavecin.* Paris 1705.
Metoyen. *Démonstration des principes de musique.* Paris.
Mondonville. *Pièces de clavecin avec voix ou violon.* Paris.
Rameau. *Pièces de clavecin,* et *Nouvelles Suites des pièces.*
Pasquali. *The Art of fingering the harpsichord.* Londres 1750.
Saint Lambert. *Les Principes du clavecin* (1702). *Nouveau Traité de l'accompagnement au clavecin* (1707).
Toinon. *Recueil de Trios nouveaux.* Paris 1699.
Tartini. *Traité des agréments de la musique,* traduit par Denis.



subite détachée préparée ou liée appuyée etc...

Toutes ces nuances[1] qui prennent un air d'indépendance, dans un classement chronologique, doivent rentrer dans la catégorie des *tremblements* à laquelle ils appartiennent logiquement.

Les *Appuis* (*a*) constituent une des principales ressources de l'invention ornementale. On les nomme : *ports-de-voix*, *chute*, *appogiature*, *backfall* (anglais), *Vorhalt* ou *Vorschlag* (allemand). Ils se marquent, tantôt par les signes suivants : (\ V +, tantôt, et plus souvent encore, par une petite note postiche :



exécution exécution

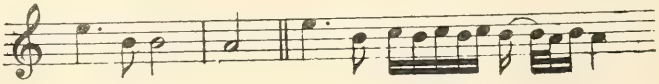
La physionomie essentielle des *appuis* ne varie guère. Effort très simple et très élémentaire accompli par l'accentuation musicale, ils viennent ordinairement retarder ou accélérer, en un mot déplacer les valeurs de l'harmonie. Ils ignorent les subtiles grimaces des oscillations, et nous verrons qu'ils recourent eux-mêmes à l'oscillation lorsqu'ils veulent grimacer à leur tour.

C'est parmi les *Appuis* qu'il faut aussi classer deux variétés d'agréments, dont on pourrait être tenté de faire des espèces autonomes : les *Coulés* et les *Accacciature*.

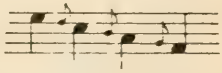
Le *Coulé* ou *flatté*, *bearing* (anglais) représente bien, en effet l'élan ou la chute d'une voix, qui se glisse entre deux ou plusieurs notes, diatoniquement ou chromatiquement.

Ce remplissage est précisément destiné à donner au mouvement mélodique plus d'aisance et à la matière musicale plus de conductibilité.

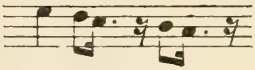
[1] Dupuit dans ses *Principes pour toucher de la vielle* (1741) nous montre un exemple ingénieux de ces contorsions associées en une même cadence :



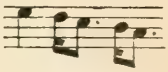
C'est pour rapprocher, et appuyer l'une sur l'autre les notes extrêmes d'un mouvement disjoint que le coulé s'est établi et généralisé. Ce caractère de liaison insistante apparaît très nettement d'ailleurs dans le *Coulé* le plus fréquent, celui que les classiques ont érigé en véritable *manière* :



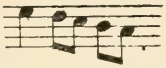
et dont l'exécution variable, vétilleuse, forme à elle seule un petit problème. Où placer en effet le point d'appui ? Sur la finale ou sur la note coulée ? Faut-il dire :



ou bien :

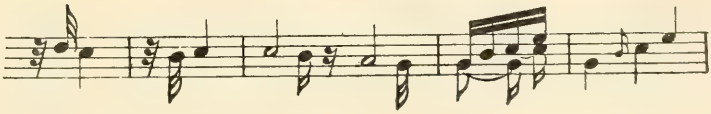


Ou bien supprimer tout appui



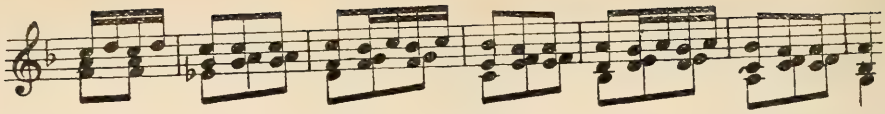
ce qui est certainement commode, mais plat. " Il faut effleurer le son de note du milieu d'une manière tendre et caressante " nous dit l'auteur de la Belle Vielleuse vers 1750. C'est-à-dire insister tout en glissant. Les difficultés du *Coulé* sont donc d'ordre dynamique, comme celles de l'*appogiature* proprement dite. Le *Coulé*, et ses dérivés, le *passage*, la *tirade*, le *port-de-voix* moderne etc... sont en réalité des *Appuis* de grande amplitude.

Tout au contraire, réduisons cette amplitude à rien, et rapprochons les deux notes de l'Appui, jusqu'à ce qu'elles se précipitent l'une sur l'autre dans le temps et dans l'espace, et nous aurons l'*Accaciatura*, un *Appui* dont la valeur est sensiblement égale à zéro :

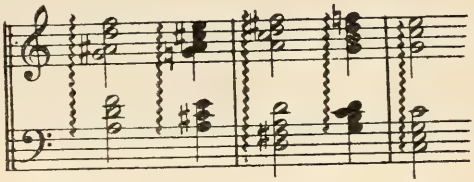


Le Roux et d'Anglebert la nomment *chute sur une note*, ce qui la rattache logiquement aux Appuis. Rameau la connaît sous forme d'*harpègement figuré*. Marpourg en fait un *Pincé étouffé*, indiquant par là que cet *Appui*, en son exiguité, ne se distingue guère d'une oscillation incomplète. Couperin a laissé un charmant exemple de ce style :

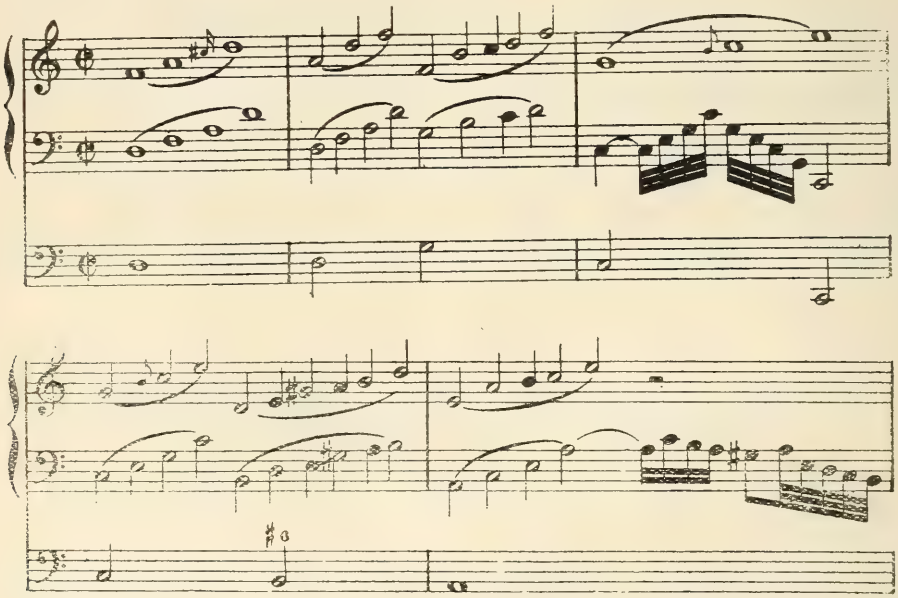
[1] Pièces de Clavecin L. IV. p. 31. *L'Arlequine.*



Et Alexandre Scarlatti, dans un ms. récemment découvert [1] nous montre l'Accaciatura en Italie :



Au XVIIIe siècle Geminiani [2] s'est appliqué à nous initier à cette pratique, et voici une basse continue en accaciations qui étonnera les partisans modernes des réalisations plaquées



Dans la basse ce procédé, un peu irritant à la longue, paraît s'être conservé jusqu'à nos jours. Le professeur Niecks raconte dans un excellent

[1] Publié par S. Shedlock (Londres Bach et C° 1909).

[2] *A Treatise of good Taste*, p. 6.

article sur ce sujet [1], qu'il s'attira, il y a quelques années, l'observation suivante de la part d'un organiste anglais : " *Mais, vous ne tirez pas des basses tout ce qu'elles peuvent donner !* " Et comme le professeur s'étonnait l'organiste, exécuta la basse dans le style suivant, qui est celui de l'*accaciatura :*

On nous pardonnera de descendre jusqu'à ces détails. L'ornementation de la musique ancienne, la perruque de nos vieux maîtres, ne se laisse pas saisir sans ménagements. Et peut-être la musique moderne est-elle au contraire un peu sommaire pour ces subtiles pratiques. Il nous faut d'ailleurs accomplir encore une formalité nécessaire avant d'en être quittes envers ce petit monde des postiches de la musique. Nous avons à tenir compte de ce que nous nommons en français, d'un vocable naturellement italien, le *Groupetto.* Avec le *Pincé* le *Tremblement* et l'*Appogiature*, le *Groupetto* complète la série des ornements classiques, de ceux que le lecteur doit connaître s'il veut goûter une partition de Gluck ou de Mozart. On le rencontre chez les théoriciens appelé *groupe*, *tour de gorge* ou *de gozier*, *double cadence*, *doublé*, *turn* (anglais), *circulo* (italien), *Doppelschlag* (allemand) avec sa graphie coquette et notoire.

Faut-il le considérer comme le représentant autorisé d'une troisième puissance ornementale, à côté des Oscillations et des Appuis ? Ce serait lui faire trop d'honneur. Le *groupetto* n'a pas dans la famille des agréments du chant une situation indépendante. On ne peut voir en lui qu'une résultante. Il naît de la rencontre, de l'échange, du jeu naturel et réciproque des *Oscillations* et des *Appuis.*

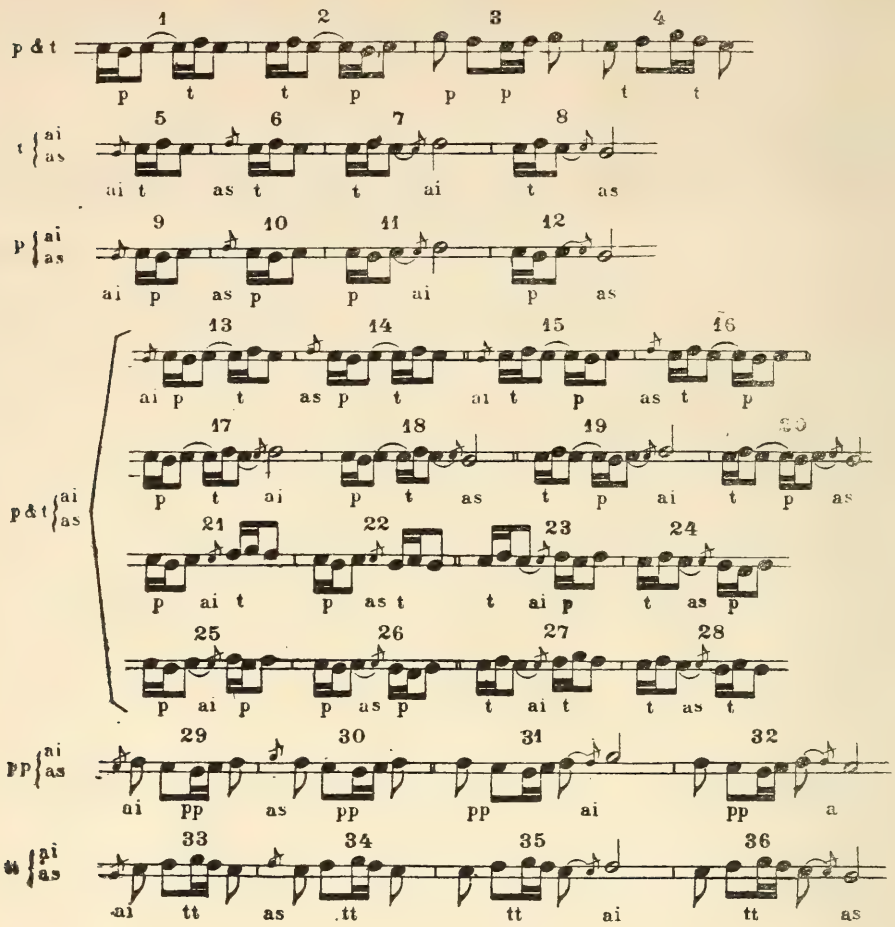
En veut-on la preuve ? Demandons-nous quelles peuvent-être les combinaisons possibles réalisées par l'association méthodique des deux grandes forces ornementales, les O et les A. Soient par exemple :

O { p (pincé) =
t (tremblement) =

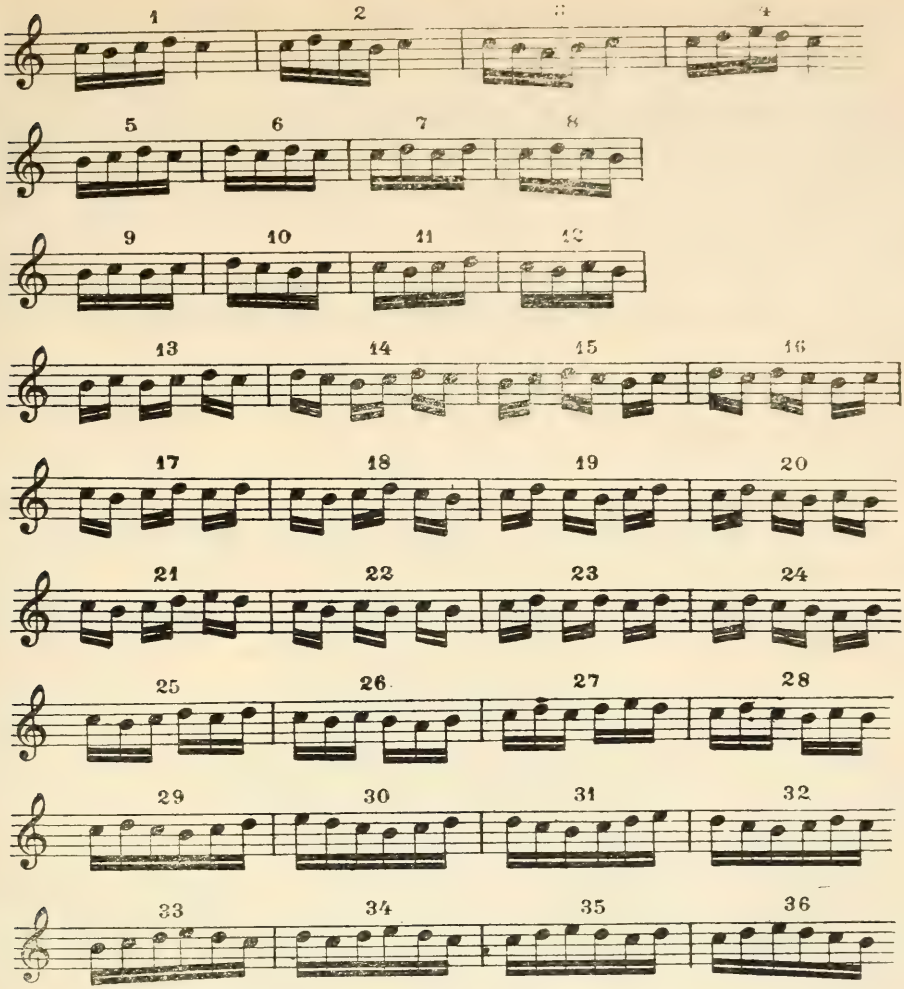
A { ai (appogiature inférieure) =
as (appogiature supérieure) =

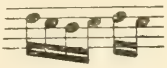
[1] Monthly musical Record. 1 août 1909.

Nous obtiendrons facilement le tableau suivant :



Le musicien s'étonnera de ces figures barbares, qui décomposent la pensée, et nous montrent, telles des photographies instantanées, une série de gestes inconnus. Mais restituons à ces schèmes leur aspect vivant en les condensant dans une même mesure rythmique. Tous ces éléments rapprochés par leur identité, concourront alors à la synthèse du *groupetto* et nous aurons une vision musicale dont l'analyse préalable nous aura garanti la véracité.



Ces petites formules, au nombre de 36, présentent chacune un sens instructif, mais toutes ne sont pas nécessairement des " *groupetti.* " Dans les N°s 6, 7, 9, 12, 22 et 23 on retrouve de simples oscillations prolongées. Les formes 17, 20, 21, 29 et 31 ont gardé l'anonymat dans la nomenclature ornementale.[1] Dans les autres enfin, à partir du N° 13, il faut voir des variantes ornées des dispositifs qui les précédent. Ainsi par exemple:  et s'inspirent manifestement de

[1] Faut-il voir le N° 36 dans le " *Pincé renversé* " de Marpourg ?

C'est donc dans les formules du début de ce tableau que nous trouverons nos *groupetti* caractérisés.

Le N° 2 correspond au *Groppo* de Marpourg, et à la *double Cadence* dont la *Vielleuse habile* nous dit : " elle se prépare en dessous, se bat en l'air, emprunte une note au-dessous de la note cadencée pour aller sur celle qui la termine. "

Le N° 5 se rencontre également chez l'universel Marpourg, et comme une espèce rare du *Doublé* ou *Circolo Mezzo*, avec un signe S peu familier.

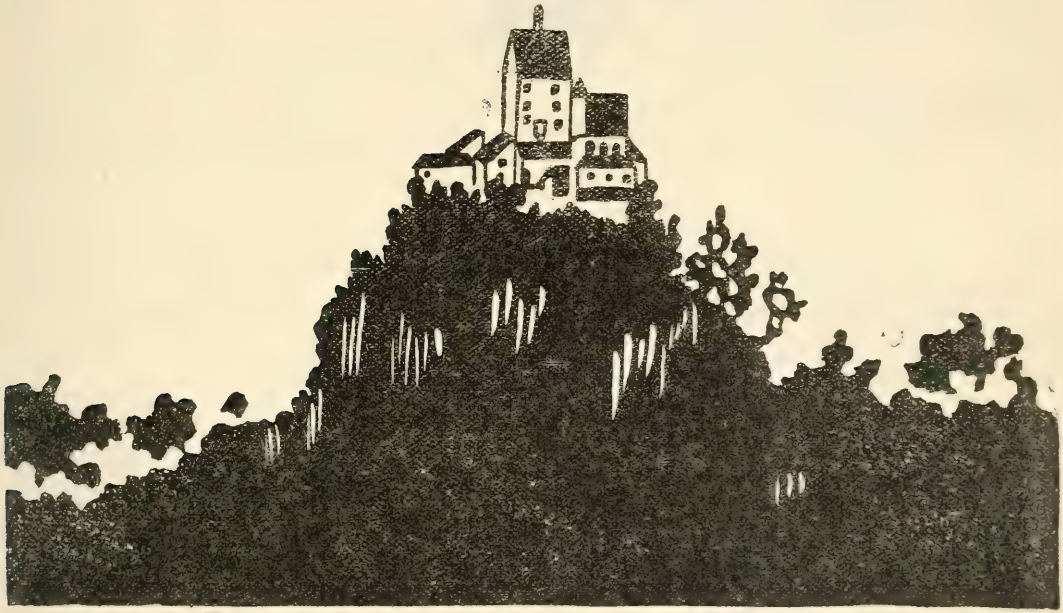
Le N° 11 est signalé par D'Anglebert et Saint Lambert, sous le nom de *Double Chute*.

Mais les numéros 3 et 10 sont connus de tous. Voilà les formes typiques du *groupetto*, celles qui méritent de se parer du petit accent circonflexe révélateur ; celles qui ont " cadencé " pendant deux siècles dans notre musique. Les étudier de près serait citer tous les théoriciens de l'art ornemental, et s'engager plus que nous ne l'avons fait encore, dans le maquis des doctrines enchevêtrées. Pour les uns le groupetto est resté un *tremblement*, pour ceux là un *doublé*, Tartini voit en lui un *Mordant*, et Saint Lambert un *Tremblement-Pincé*. Et tous ces commentateurs peuvent avoir raison, car le groupetto est bien un hybride, une variété composite.

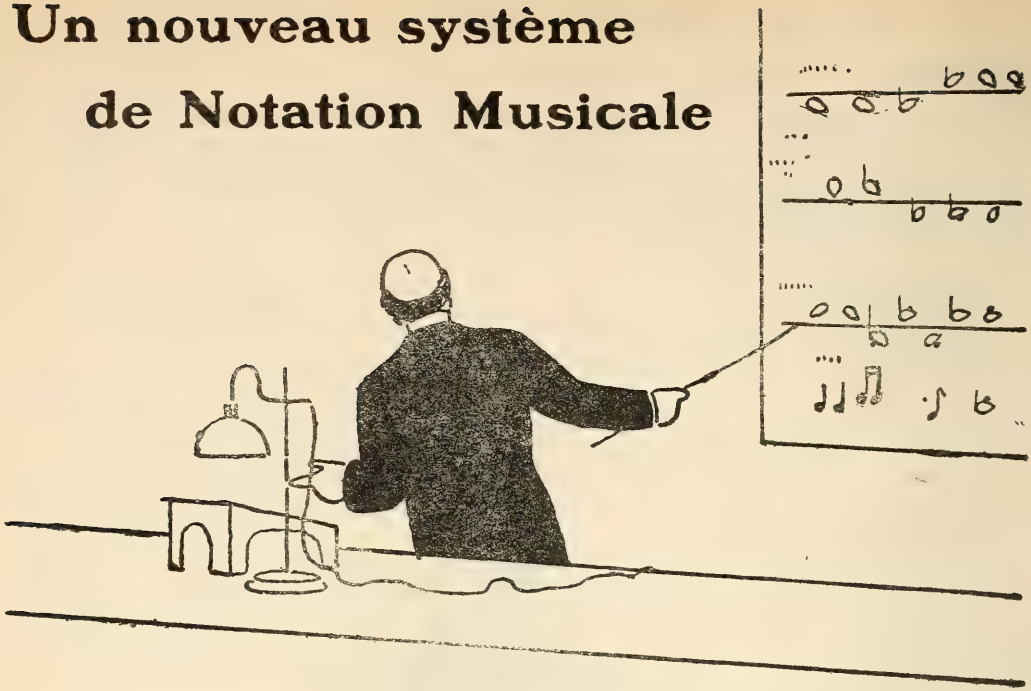
Hâtons-nous de conclure. L'histoire nous montre les *agréments postiches* sous des formes multiples, et sous des noms infiniment diversifiés. C'est à peine si l'analyse commence à débrouiller ce chaos. Et nous devons nous persuader que cette variété, cette complexité forment le caractère dominant de l'ornementation musicale. Il est cependant possible, nous venons de le dire, et tout au moins pour certains instruments, d'établir une classification très large, capable de guider nos recherches. Il suffit de nous représenter les postiches comme dépendants de deux grands types, les *Oscillations* et les *Appuis*. A la faveur de cette expérience, on pourra sans doute avoir raison du classement de cette morphologie rebelle. Tout au moins, en se laissant guider par la physionomie des ornements, évite-t-on les erreurs de la chronologie, les confusions de l'harmonie, qui nous présentent sous des noms divers, et dans des rôles différents, les mêmes entités musicales.

Ce premier résultat sera surtout sensible à ceux qui s'efforcent de restaurer la pratique des musiques anciennes. Il ne saurait bien entendu résoudre le problème des ornements, tel qu'il se pose devant la critique, avec tout le cortège d'idées et de discussions qu'il suppose, et que nous allons essayer de préciser.

(*A suivre*). J. Ecorcheville.



Un nouveau système de Notation Musicale



CONFÉRENCE FAITE A LA SORBONNE LE 9 DÉCEMBRE 1910 PAR M. A. MENCHACA [1]

MESDAMES, MESSIEURS :

En affrontant cette glorieuse et redoutable tribune que je dois à l'hospitalière bienveillance de Monsieur le Recteur de l'Université de Paris, je veux que ma première parole soit un hommage d'admiration pour ce beau et grand pays qu'est la France.

Il y aurait mauvais goût de ma part à entonner ici un hymne à l'intelligence du peuple français, et à sa sympathie pour tout ce qui répresente un progrès. Il est de notoriété que le français est artiste par tempérament, créateur passionné de beauté et aimant la nouveauté ; j'ai donc l'espoir que vous écouterez avec bienveillance les idées que je vais avoir l'honneur de vous exposer. (Applaudissements.)

Avant tout, je m'empresse de vous dire qu'il se s'agît pas d'une nouveauté dont l'essai reste à faire. Mon système musical est en pratique depuis cinq ans à Buenos-Aires, Capitale de la République Argentine, à la Plata, Capitale de la Province de Buenos-Aires et dans

[1] *Nous aurions désiré reproduire en entier la conférence de M. Menchaca ; malheureusement la place nous manque et nous sommes obligés de n'en donner à nos lecteurs que la partie essentielle, celle dans laquelle M. Menchaca, après avoir retracé l'histoire de la Notation, expose son propre système.*

M. Menchaca fut présenté par M. Zavaha, chargé d'affaires de l'Argentine, M. le Colonel Cadir, M. Garzon, du Figaro, et M. Gustave Lyon. Le public très nombreux fit au conférenceir le plus chaleureux accueil.

diverses villes importantes de cette même province, Avellaneda, Anilmes, Lomas de Zamora etc., et à Montevideo, Capitale de la République de l'Uruguay. Les résultats sont chaque jour plus satisfaisants.

Ce n'est donc pas, mesdames et messieurs, un sentiment de vanité qui m'amène devant vous ; j'obéis à ma profonde conviction, à mon ardent désir de répandre l'enseignement de ma nouvelle théorie et de ma nouvelle écriture musicale.

Fermement et sans aucun amour propre personnel, je crois cet enseignement précieux pour le progrès de la musique, par cela même qu'il est accessible à toutes les intelligences et qu'il offre aux compositeurs un merveilleux et très souple instrument pour l'expression de leur pensée.

. . . . . .

En étudiant la nature intime de la musique, j'ai trouvé que son erreur fondamentale consistait à avoir pris pour base ce qu'on appelle une *gamme diatonique* de sept notes, c'est-à-dire l'une des nombreuses séries partielles qui dérivent de la gamme générale sans laquelle elles ne pourraient exister, au lieu d'y avoir compris les douze notes qui forment la véritable succession de sons musicaux que la nature nous fournit.

Cette erreur est analogue à celle que l'on commettrait si l'on prétendait former l'alphabet de la langue espagnole ou autre avec quinze lettres seulement, en laissant sans aucune représentation les autres articulations de la voix. A quelles complications, à quelles tortures phonétiques une telle omission ne nous condamnerait-elles pas ? Peut-on s'imaginer les difficultés de la syntaxe, de la prosodie, et de l'orthographe, si le C était appelé un B dièze et le G un H bémol ?

Les sons que l'art musical utilise sont au nombre de douze, et puisque tous ont la même entité, la même importance en eux-mêmes et dans les combinaisons sonores, il n'y a aucune raison qui justifie le fait de réserver uniquement ce privilège à sept notes, en en éliminant cinq, en les faisant figurer comme de simples accidents, et en troublant ainsi tout système rationnel de représentation graphique où doivent régner la règle et la logique qui régissent l'expression conventionnelle de tous les signes.

On sait que toutes les écritures primitives, hiérogliphique, idéologique, cunéiforme, figurative, etc. ont été les rudimentaires échelons qu'ont gravis le génie et la faculté inventive de l'homme, jusqu'au moment où apparut la grande découverte du système alphabétique, qui permet la plus parfaite réprésentation graphique et phonétique de la parole. Pourquoi donc le véritable système alphabétique, ne serait-il pas appliqué à la musique ?

En prenant donc pour base ce qu'on a appelé gamme de *do naturel* (comme si les autres sons n'étaient pas naturels), c'est-à-dire l'une des trente-six séries partielles que l'on peut obtenir de l'unique et véritable échelle des sons, dénommée improprement aujourd'hui *gamme chromatique*, on a établi un alphabet incomplet ; on a exclu cinq sons qui, comme les sept autres, pouvant être sensibles, toniques, dominants, etc., ont dû être représentés comme des altérations ou des modifications de ces derniers, et ont donné lieu à l'invention des dièzes, des bémols et des bécarres simples et doubles qui non seulement ont introduit une grande confusion dans la théorie et l'écriture, mais ont aussi créé une fausse notion de la véritable valeur des sons musicaux.

En outre, comme la portée de cinq lignes contient à peine une partie insignifiante de l'échelle générale des sons, on a été obligé d'établir des lignes supplémentaires et de créer, en les plaçant à des endroits différents, des clefs de fa, de do et de sol, sans lesquelles la portée ne signifie rien, d'où il résulte que la même note peut représenter tous les sons, qu'un même son

peut être exprimé par toutes les notes, et que l'instrument le plus commun et le plus complet, c'est-à-dire le piano, ainsi que ceux du même genre, l'orgue et l'harmonium, ont une notation différente pour chaque main.

Il s'ensuit que la lecture à première vue de la musique actuelle n'est que le privilège de quelques professeurs et des rares individus qui ont un coup d'œil exceptionnellement sûr, une grande intuition, et connaissent les règles de l'harmonie et de la composition, grâce à quoi ils devinent plutôt qu'ils ne lisent.

Il me semble — et je crois que la plupart des personnes penseront de même — que ce qui est véritablement rationnel et logique, ce qui se rapproche des procédés scientifiques — et à plus forte raison s'il s'agit de la musique, regardée aujourd'hui comme un art-science, que dans toute formation de méthodes théoriques et pratiques l'on doit prendre pour base ce qui est le plus étendu, ce qui est réellement fondamental et non ce qui est relatif, partiel, et ne représente qu'une des nombreuses modalités de ce qui est principal. On sait que tous les moyens dont nous nous servons pour rendre sensibles les productions de l'esprit humain dans le domaine sans bornes de la science, de l'art et de l'industrie, ne sont que de pures inventions, de simples conventions ; mais ces moyens seront d'autant plus logiques, d'autant plus représentatifs de ce que l'on désire, qu'ils seront plus simples, plus nets et plus généraux quand à leur application, et qu'ils se soumettront le plus possible à toutes les règles invariables préalablement formulées.

Lorsque ce jugement se forma ainsi dans mon esprit, d'une manière claire et absolue, je pensai alors qu'en établissant un alphabet de douze notes, et qu'en déterminant, au moyen de très simples indications, la durée de chaque son et la position que, du fait de sa gravité, ce son occupe sur l'échelle générale, je parviendrais à former un sytème complet, graphiquement simplifié, débarrassé de la portée, des lignes supplémentaires, des clefs, des dièzes, des bémols et des bécarres, et que je supprimerais en outre tout ce fatras de complications inutiles qui dérivent de l'erreur originelle déjà signalée :

1° Gamme naturelle :	Toutes les gammes sont naturelles ou bien aucune n'a cette propriété. Elles sont aussi naturelles que les sons.
2° Gamme chromatique :	Les sons n'ont pas de couleurs, sinon dans le symbolisme de la poésie décadente.
3° Gammes ou échelles diatoniques majeures et mineures :	La comparaison avec l'échelle n'est pas adéquate ici, puisque l'égalité des intervalles disparait ; le qualificatif diatonique, qui signifie entre deux tons, ne qualifie absolument rien, et enfin ces gammes ne sont ni majeures ni mineures : elles sont exactement pareilles ou équivalentes, puisqu'elles commencent et se terminent aux mêmes sons, qu'elles ont le même nombre de notes et que la somme de leurs intervalles est toujours la même, la disposition entre ces derniers variant seulement.
4° Gammes mineures harmoniques et mélodiques :	Elles sont aussi harmoniques et mélodiques les unes que les autres.
5° Tons et demi-tons diatoniques et chromatiques :	Cette distinction n'est qu'une pure subtilité, car la valeur réelle des uns et des autres est la même.
6° Sons homonymes et enharmoniques :	Simple orthographe musicale qui disparait avec les dièzes et les bémols.
7° Octaves :	Tout considéré, les notes ne se comptent pas par octaves, mais par douzaines.

Et enfin les intervalles majeurs et mineurs, augmentés, diminués, suraugmentés, subdiminués, qui offrent des complications excessives, dues aussi aux altérations accidentelles, et avec lesquels on forme des tableaux, espèces de logarithmes musicaux qui sont un vrai rébus pour les étudiants.

Je fais en sorte d'être bref, afin de ne pas trop étendre cette exposition, mais je ne puis passer sous silence la plus grande subtilité de la théorie actuelle, c'est-à-dire l'intervalle du coma qui a déterminé la théorie du tempérament, ou soit de l'échelle appelée tempérée.

L'on prétend qu'entre le *fa* dièze, par exemple, et le *sol* bémol, qui sont absolument la même note, il existe un tout petit intervalle, une espèce d'infusoire de la tonalité, qu'une oreille d'une finesse extrême peut seule percevoir. Et, pour ce qui concerne le piano, comme cette supercherie aboutit *à une seule et même touche*, identique pour les deux notes différemment indiquées, les théoriciens disent alors : " Non, cette différence est perçue dans le violon, dans les instruments à cordes, dans l'orchestre. "

Il faut croire alors que si les dièzes et les bémols sont différents, l'intervalle du coma sera différent aussi, et il serait joli, l'accord des instruments de l'orchestre, si ce fameux intervalle se produisait seulement dans les quatre instruments à cordes, et non dans l'imposante masse des instruments de cuivre et de bois, et des tables d'harmonie ! Ceci est sans réplique.

On nous enseigne aussi qu'une note dièzée ou bémolisée est une note naturelle haussée ou baissée d'un demi-ton, c'est-à-dire que le *do* dièze et le *mi* bémol, par exemple, ne sont autres respectivement que le *do* et le *mi* naturels, le premier élevé d'un demi-ton, et le second baissé d'un demi-ton également.

C'est une des plus grandes erreurs de la théorie actuelle : les sons ne montent ni ne descendent. Le *do* dièze et le *mi* bémol sont des sons tout à fait différents du *do* et du *mi* appelés naturels, et sont aussi naturels que ces derniers ; ils ont leur nombre propre de vibrations, et la preuve la plus concluante et la plus irréfutable nous est fournie par la théorie même, où toutes les notes que celle-ci nomme naturelles, peuvent être à la fois des dièzes, des bémols, des doubles dièzes et des doules bémols. Et penser que tout ceci provient du fait d'avoir éliminé les cinq sons de l'alphabet musical, de la malheureuse invention des accidents ou sons amphibologiques, qui donnent lieu à une confusion de plus en plus grande, à mesure que l'on avance dans l'étude de la musique ! Que l'on ajoute, pour finir, qu'il n'y a même pas un seul nom parmi ceux que l'on a attribués à la valeur des notes, qui ait été bien appliqué, en commençant par les plus longues, qui s'appellent brève et semi-brève [1] et en finissant par les plus vertigineuses qui s'appelaient harmonieusement [2] des quintuples et des sextuples croches, aujourd'hui hors d'usage, fort heureusement. (Applaudissements.)

Je crois avoir mis en évidence les erreurs du système actuel, digne, à tous égards, de la plus profonde vénération, quels qu'en soient les défauts, car c'est grâce à cette méthode qu'ont pu être écrits et conservés les chants les plus touchants, les plus belles mélodies et les plus sublimes conceptions du génie des maîtres, anciens et modernes.

Mais tout meurt, tout évolue ; tout, dans un laps de temps plus ou moins long, accomplit sa mission sur la terre, et doit fatalement disparaître pour faire place à ce qui est nouveau, à ce qui surgit comme une éclosion du milieu ambiant, de la poussée du progrès, de l'accélération générale de la vie et des nouvelles aspirations qui réclament des procédés scientifiques meilleurs et plus rapides.

Mon système est établi sur la base d'un alphabet complet, qui exprime théoriquement et pratiquement les douze sons constitutifs de la véritable échelle des sons, de l'échelle mère et

[1] Conservées dans le plain-chant avec cette dénomination.

[2] En espagnol on les appelait : *garrapateas* et *semigarrapateas*.

unique, source éternelle de l'art musical. Afin de les représenter, j'ai imaginé et essayé divers systèmes : d'abord, en plaçant les sons sur une portée de trois lignes, puis sur deux et enfin sur une seule ligne, ce qui était le but où tendaient mes efforts, car je crois, en principe général, que ce qui est *un* et *simple* est la base de la précision et de la clarté, en même temps que le premier élément de la variété. C'est pour cela que je ne fus satisfait que lorsque je parvins à ramener tous les signes à une seule figure graphique qui changeant de position au-dessus et au-dessous de la ligne de la portée, représente distinctement les douze sons fondamentaux de l'échelle générale.

Ce système établit pour la première fois les trois conditions qui déterminent le son : *le nombre*, *la hauteur* et *la durée*, auxquels correspondent trois éléments graphiques :

La figure qui représente les sons d'une manière fixe et invariable, suivant la direction de son sommet (on en trouvera le dessin dans les pages suivantes).

La perpendiculaire courte | , ou longue | qui exprime la *hauteur* du son, la *douzaine* à laquelle il appartient, la place qu'il occupe dans l'échelle générale.

Le point . qui détermine *la durée*.

UNITÉS

Ce système repose sur trois *unités essentielles* qui n'ont jamais été employées ni même connues jusqu'à ce jour.

1° *Unité graphique* : un seul signe pour tous les sons, facilitant la lecture sans fatigue pour la mémoire.

2° *Unité de durée :* la seconde, qui permet, avec ses *multiples* et *sous-multiples*, d'exprimer et de mesurer n'importe quelle fraction de temps, simplifie la théorie et réduit pratiquement toutes les mesures à une seule, avec l'unique mesure unitaire, établissant à la fois l'origine véritable du mouvement et du rythme, comme *effet* de la combinaison des durées et des accents.

3° *Unité d'intervalle* qui constate scientifiquement les différences de gravité entre un son et un autre, donne les formes intervallaires inaltérables des accords et ramène à des limites exactes l'étude de l'harmonie.

Quant à l'appellation des notes, une série quelconque de syllabes peut servir à cet effet, et je citerai seulement à titre de curiosité, quelques propositions faites à diverses époques, et appuyées sur des règles phonétiques fort savantes.

Hubert Wælrant soutenait que les notes devaient être prononcées d'une manière très douce et harmonieuse, ainsi qu'il suit : bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.

Daniel Hitzler, au commencement du XVIIe siècle pensait que la gamme était plus euphonique avec les noms suivants : la, be, ce, de, me, fe, ge.

Enfin, Flamery, prétendait que l'on devrait employer trois ordres de syllabes avec des voyelles différentes : ta, ra, ma, fa, sa, la, ja, pour les notes normales ; te, re, me, fe, se, le, je, pour les bémols, et enfin to, ro, mo, fo, so, lo, jo, pour les dièzes. Cela ne manque pas d'originalité, n'est-ce pas ?

En considérant que la fluidité qui peut se trouver dans l'articulation de l'ensemble d'une succession de syllabes, dépend avant tout de l'habitude de les énoncer, ou de les entendre

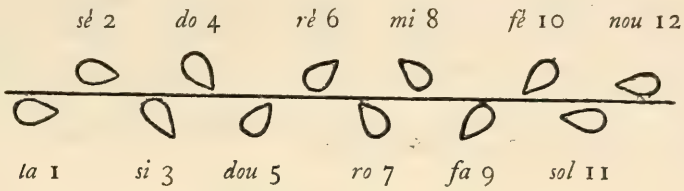
(Cliché Fémina.)

M. Angel Menchaca

prononcer, j'ai pris pour base celles que l'usage a déjà consacrées, et j'y ai ajouté les cinq nouvelles suivantes :

J'ai nommé " sé " le la dièze ou si bémol.
„ " dou " le do dièze ou ré bémol.
„ " ro " le ré dièze ou mi bémol.
„ " fé " le fa dièze ou sol bémol.
„ " nou " le sol dièze ou la bémol.

Je nomme et j'écris les douze notes, en les plaçant de la manière suivante, dans l'ordre qui leur correspond :



Je commence par nommer le la, parce que c'est cette note qui sert de diapason universel.

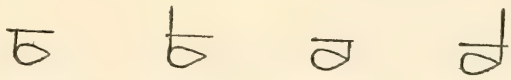
Je prends neuf séries de notes ou douzaines comme la précédente, dont l'une est centrale, quatre sont montantes et quatre descendantes et je les nomme ainsi : sous-profonde, profonde, grave, basse, centrale, haute, brillante, aiguë et suraiguë. Cette division permet de déterminer d'une manière brève et précise tous les sons de l'échelle générale ou l'un de ces sons seulement, ce que l'on obtient aujourd'hui qu'en se servant d'une longue phrase.

Je choisis au hasard et comme exemple, une note quelconque : ainsi le *do* brillant, dans mon système, est la note qu'il faudrait aujourd'hui déterminer comme il suit : " premier *do* sur la portée, clef de sol sur la seconde ligne ". Une autre note, le *la* central, équivaut à celle-ci : " premier *la* sous la portée, clef de sol sur la seconde ligne " ou bien à : " *la* sur la cinquième ligne de la portée, clef de *fa* sur la quatrième ligne ". Il en est de même pour toutes les autres notes, et je vous fais grâce des divers noms qui correspondent aux mêmes notes à mesure que l'on change les clefs, ainsi que la position de ces dernières sur les lignes de la portée.

Par une ligne particulière, courte ou longue, au-dessus et au-dessous du signe, on fixe graphiquement la place que chaque note occupe sur l'échelle générale, c'est-à-dire la série ou la douzaine à laquelle elle appartient. Si la note est centrale, elle ne souffre aucune modification :

la central

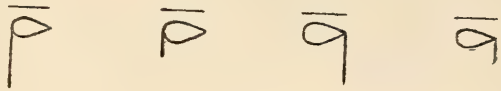
Si elle appartient aux séries montantes, on ajoute une ligne perpendiculaire à sa partie supérieure :



la haut *la brillant* *la aigu* *la suraigu*

Si la note appartient aux séries descendantes, le signe porte la ligne perpendiculaire à sa partie inférieure :

la souprofond *la profond* *la grave* *la bas*



Et ainsi de suite pour les autres notes. La durée est désignée par des noms plus appropriés à leur sujet que ceux qu'on emploie aujourd'hui, exprimant par eux-mêmes la valeur de chaque son, et sont représentés par un point placé en divers endroits de la note. J'appelle *temporelle* la note qui vaut *un temps*, un coup du bâton du chef d'orchestre ou un battement du cœur, dure une seconde et constitue l'unité de mesure. Cette note, graphiquement représentée, ne reçoit aucune modification :

Sé centrale temporelle

J'ai choisi le point comme l'élément graphique représentatif des diverses valeurs de la durée.

Il y a deux notes simples plus importantes que l'unité ou deux multiples : la double, qui vaut deux temps, et la longue, dont la durée est la plus grande et qui vaut quatre temps ; elles se distinguent par la place que le point occupe sur le signe qui les représente : la double sur la partie aiguë, et la longue sur le milieu de la courbe.

Par exemple :

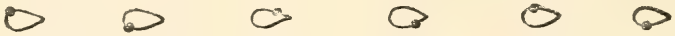
Sé double *Sé longue*

Passons maintenant aux notes dont la durée est moindre que l'unité de temps, ou soit les sous-multiples. Ces notes sont de quatre binaires : la *demie*, qui vaut un demi-temps, et qu'aujourd'hui nous nommons la croche ; la *quarte*, un quart de temps (double croche) ; l'*octave*, un huitième de temps (triple croche) et la *minime*, un seizième de temps (quadruple croche). Il y a, en outre, deux notes ternaires, la *tierce* et la *sexte*, qui valent respectivement le tiers et le sixième de l'unité, et qui, dans le système courant, ne peuvent être représentées sans l'aide du triolet ou du sextolet.

Ces différentes valeurs se marquent toujours par un point placé sur la partie supérieure ou inférieure, courbe ou aiguë de la figure.

Exemple :

Demie *Quarte* *Octave* *Minime* *Tierce* *Sexte*



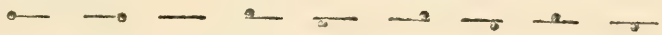
Ces notes représentent des fractions de la seconde, c'est-à-dire une durée réelle de temps et non une durée relative comme dans le système de la musique en vogue.

Ainsi, si pour traduire certaines œuvres classiques, il fallait écrire les fameuses sextuples croches, il suffirait de calculer quelle est la valeur réelle qu'elles comportent, selon le mouvement auxquelles elles sont assujetties.

Les silences correspondants à chacune de ces valeurs, je les représente au moyen d'une petite ligne horizontale sur laquelle le point, placé de la même façon que sur les figures, détermine la durée.

Exemple :

longue *double* *temporelle* $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{6}$



4 tps 2 tps 1 tps etc...

Les intervalles sont tous exacts. J'appelle degré l'unité d'intervalle, qui équivaut à ce qu'on nomme aujourd'hui le demi-ton ; de sorte qu'entre une note et une autre quelconque de la gamme, il y aura des intervalles de un, de deux, de trois, de quatre, de cinq etc. selon le nombre de degrés de différence. Les intervalles sont simples jusqu'à celui de douze degrés et composés quand ils sont plus étendus, à partir du treizième et au-delà.

Cette partie est d'une simplicité si élémentaire qu'il suffit de l'énoncer pour la connaître ; elle abrégera et facilitera immensément l'étude de l'harmonie et de la composition.

La théorie intervallaire est entièrement nouvelle et avant tout scientifique. Elle enseigne et démontre : que l'intervalle n'est pas une distance entre un son et un autre, mais une *différence de hauteur*, *de nombre et d'amplitudes de vibrations*, que les intervalles sont toujours *exacts* et constitués précisément par l'ensemble de *sons possibles* qui sont latents, et pour ainsi dire en puissance, entre les douze sons qui forment l'échelle soumise à la loi et d'*harmonie successive* réclamée par la conformation physiologique de nos organes percepteurs ; que les intervalles étant en réalité *le néant*, *le vide intermédiaire*, la passivité de sons non créés parce qu'inutiles, ils ne peuvent être ni *harmoniques*, *ni mélodiques*, *ni diatoniques*, *ni chromatiques*, *ni susceptibles d'être augmentés ou diminués en majeures ou mineures.*

Je n'ai pas pu m'expliquer comment, jusqu'à ce jour, on n'a jamais vu qu'une 2e, 3e, 4e, 7e, etc., cesse d'être ce qu'elle est, si on l'augmente ou la diminue.

Si l'on objecte que les termes de *majeure*, *mineure*, *augmenté*, *diminué*, sont conventionnels, je dis qu'il est incorrect, impropre, contradictoire et même d'une lamentable pauvreté d'expression d'employer comme termes conventionnels, des mots d'une signification très nette dans le langage usuel, et pis encore, dans une science que sa précision fait qualifier d'exacte.

Le nouveau système crée *l'unité d'intervalle*, c'est-à-dire *la différence de hauteur entre deux sons immédiatement voisins dans l'échelle.* En réalité il n'y a pas deux intervalles égaux, parce que à mesure que les sons deviennent plus aigus l'amplitude de leurs vibrations diminue tandis que leur nombre augmente. Mais pour faciliter le calcul, dans l'étude de l'harmonie, de la composition ou de *l'entonométrie* (solfège chanté) *le degré* — improprement appelé *demi-ton*, — représente une valeur typique, uniforme, de véritable équivalence pour l'oreille, et d'ailleurs la diminution d'amplitude du son se trouve compensée par une plus grande rapidité vibratoire, et *vice versa*. Entre *la* et *sé* il y a *un degré*, entre *la* et *si*, *deux*, entre *la* et *do*, *trois*, etc.

La formation des séries vient ensuite ; elle est, comme on le verra, très facile, e

remplace ce que l'on appelle aujourd'hui les gammes diatoniques, majeures, mineures harmoniques et mineures mélodiques, l'une des parties les plus compliquées et les plus difficiles de la théorie actuelle. La connaissance parfaite des gammes majeures qui comprennent un dièze jusqu'à celles qui en ont sept, et de celles qui renferment de un à sept bémols, avec leurs altérations de doubles bémols et de doubles dièzes ; et, en outre, la possession des mineures harmoniques et mélodiques qui, avec les gammes naturelles de *do* et de *la*, majeures et mineures, font un total de quarante-huit gammes, parmi lesquelles il y en a qui sont homonymes, c'est-à-dire, qui ont le même nom et une notation distincte, tout en étant en elles-mêmes exactement pareilles, cette connaissance, dis-je, exige une étude patiente, une attention soutenue et ne parvient à être bien acquise qu'après plusieurs années d'études et des aptitudes naturelles nettement marquées.

Dans mon système, les trente-six séries qui existent en réalité, sont apprises presque sur le champ, après la simple énonciation des règles fort simples et invariables qui en déterminent la formation.

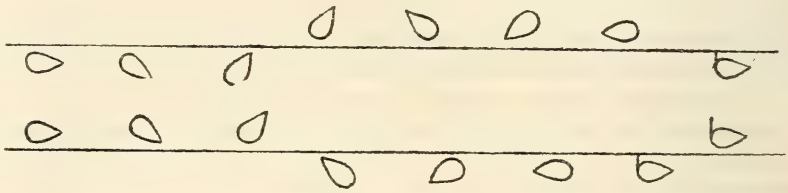
Chacun des douze sons fondamentaux de l'échelle des sons, sert de point de départ ou de naissance à trois séries que l'on distingue les unes des autres par la valeur et la place de leurs intervalles. Elles comprennent douze gammes de la première (gammes majeures), douze appartenant à la seconde (mineures harmoniques) et douze à la troisième (mineures mélodiques). Chaque série renferme sept intervalles, en comptant depuis la note initiale et qui lui donne son nom, jusqu'à l'homonyme suivante que j'appelle *semblable*.

Les premières séries ont leurs intervalles comme il suit : 1°, 2°, 4°, 5° et 6° de deux degrés ; 3° et 7° d'un seul, et elles se forment invariablement avec trois notes suivies du même rang et quatre de l'autre.

Exemple :

1re série de *la*

1re série de *sé*



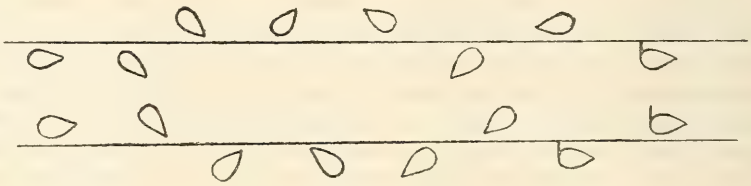
Il en est de même pour toutes les notes, en commençant par n'importe laquelle de la gamme, ce qui fait que les douze premières séries, ou soit les douze gammes majeures du système actuel, sont ainsi ramenées à une seule formule.

Dans les secondes séries, qui sont les plus irrégulières, les intervalles gardent invariablement cette disposition : 1°, 3° et 4° de deux degrés ; 2°, 5° et 7° d'un degré et le 6° de 3 degrés, et ils sont formés par deux notes d'un rang, trois de l'autre, une du premier, un intervalle de trois degrés et la semblable.

Exemple :

2me série de *la*

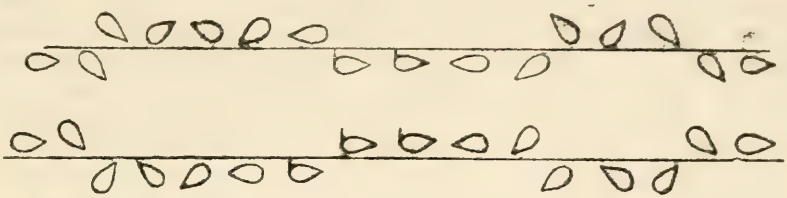
2me série de *sé*



Les troisièmes séries offrent la particularité suivante : elles montent et descendent de deux façons différentes : en montant leurs intervalles sont de 1°, 3°, 4°, 5°, 6° de deux degrés, et 2° et 7° d'un degré ; en descendant, le 1°, le 3°, le 4°, le 6° et le 7° de deux degrés et le 1° et le 5° d'un seul degré. On les forme ainsi : deux notes d'un rang et cinq de l'autre en montant, et trois, trois et deux en descendant.

3me série de *la*

3me série de *sé*



Il faut remarquer, en premier lieu, que chacune des douze gammes des trois séries se forme de la même manière et qu'on n'a pas besoin d'altérer les sons ; celles qui commencent le rang inférieur sont exactement opposées à celles du rang supérieur ; et, en second lieu, l'on verra que la somme des degrés des intervalles ne varie pas :

1res	séries	2 . 2 . 1 . 2 . 2 . 2 . 1 .	12
2mes	séries	2 . 1 . 2 . 2 . 1 . 3 . 1 .	
3mes	séries aller	2 . 1 . 2 . 2 . 2 . 2 . 1 .	
	retour. . . .	2 . 1 . 2 . 2 . 1 . 2 . 2 .	

Le système actuel commet donc une erreur en donnant le nom d'octaves aux intervalles existant entre deux notes semblables ; ce sont en réalité, des douzaines.

L'énonciation des séries se simplifie et se précise aussi d'une façon remarquable. Au lieu de : gamme de mi bémol (ou ré dièze), on dit simplement : première série de *ro* ou bien plus simplement encore 1er de *ro* ; au lieu de dire : gamme de *fa* dièze (ou sol bémol) mineure harmonique on dit : seconde série de *fé* ou 2e de *fé* ; et au lieu de gamme de *sol* dièze (ou la bémol) mineure mélodique, troisième de *nou*.

Les quarante-huit gammes du système courant si remplies de difficultés et toutes différentes, sont réduites par la nouvelle méthode au nombre des trente-six qui existent réellement, et suivant les régles que j'ai établies et qui en régissent la formation, invariablement, elles obéissent toutes à trois formules fort simples que les petits enfants mêmes apprennent en une seule leçon.

Or, une question se présente : cette loi d'harmonie dans la succession des sons qui constituent les séries selon la dispositon et la valeur des intervalles, de quoi dépend-elle ?

Est-ce un caprice de pure forme ; est-ce une modalité d'origine essentielle, particulière à la nature intime des sons, ou est-ce seulement un phénomène externe, de vibrations d'ondes, dû à notre pouvoir de perception ou à la constitution de l'ouïe ? Si celle-ci avait une organisation différente et recevait autrement l'impression sonore, la distribution ou la valeur des intervalles serait-elle alors la même ? Y aurait-il rien de changé dans les successions qui nous paraissent agréables, comme si les sons étaient enchaînés l'un à l'autre par une attraction cachée, constituant la base ou la matière sonore, si je puis m'exprimer ainsi, dans laquelle s'incarne toute beauté harmonique ou mélodique ? Assurément non ; mais il est hors de doute, que dans les conditions existantes, ces lois sont le produit de la combinaison des propriétés phy-

siques du son et de notre capacité auditive : voilà le fait tel qu'il se produit ; il nous impressionne ainsi et c'est ainsi que nous devons l'étudier.

Le mouvement — la plus grande force d'extériorisation, celle qui caractérise le mieux l'expression des sentiments ou états d'âme dans l'art musical, — n'est pas autre chose, scientifiquement, que *le produit de la combinaison de la durée des sons.* Jusqu'à ce jour on a commis la lourde erreur de prendre *l'effet* pour la *cause*, de subordonner les durées au mouvement par l'indication des termes vagues : *Adagio*, *Andante*, *Presto*, etc., mettant ainsi en contradiction la théorie et la pratique. Par exemple, une blanche vaut quatre croches et logiquement un morceau écrit avec ces dernières devrait être quatre fois plus rapide qu'écrit avec les blanches. Cependant si les blanches se règlent par un *presto* et les croches par un *lento*, les premières dureront moins que les secondes. Le métronome lui-même ne parvient pas à supprimer la difficulté, parce qu'il n'a pas comme régulateur une *unité de durée.*

Mon système supprime, comme inutile et antiscientifique, toute la nomenclature des mouvements, car ces termes *largo*, *andante*, *andantino*, *allegro*, *moderato.* etc., sont des vocables sans précision, sujets à interprétation, dont la valeur diffère suivant le tempérament particulier de chacun. Les mouvements sont un *effet* des durées et leur loi invariable est qu'ils sont d'autant plus lents ou d'autant plus rapides que les sons sont plus larges ou plus brefs. Qu'on donne à chaque son la durée qui lui correspond et le mouvement naîtra tout seul. Les indications ne sont admissibles qu'en ce qui concerne la couleur, l'expression, laissant toute latitude à l'interprête de manifester son goût, son style personnel mais le *mouvement* doit être *précisément* celui que l'auteur a voulu établir.

La mesure est la mensuration exacte du temps, c'est-à-dire de la durée des sons musicaux. Battre la mesure c'est donner à chaque note la valeur quantitative qui lui correspond. Rousseau a ramené à trois toutes les mesures connues : deux, trois et quatre temps. Mon système est plus simple encore : il les remplace toutes par l'unique mesure de *l'unité* de temps : la *seconde.* Prenons, par exemple, une phrase musicale de douze temps : avec le système de la portée (pentagramme), elle peut se diviser en trois mesures de quatre temps, en quatre de trois temps, en six de deux temps, en deux de six temps. Avec mon système on arrive au même résultat en mesurant seulement l'unité, ce qui supprime toutes les inutiles divisions en fractions égales. Les notes qui doivent être accentuées, s'accentuent isolément, comme les lettres dans la parole. N'oublions pas que la *mesure* est seulement un " procédé pour mensurer la durée des sons " et que l'accentuation et la distribution des pauses et silences, qui mettent en relief les contours de l'idée mélodique, sont choses distinctes et indépendantes. Je remplace les barres séparatives des mesures par des signes divers correspondant à virgule, point et virgule, deux points, point final, point d'interrogation, point d'exclamation, etc., qui donnent à la phrase musicale la même précision et la même clareté que la ponctuation dans le langage écrit.

Cet exposé suffirait pour l'enseignement de la plus grande partie des amateurs ; pour ceux qui, se bornant à l'interprétation, n'approfondissent pas la connaissance de l'art, et ne prétendent pas faire œuvre de compositeurs, en donnant ainsi des preuves de bon sens ; mais je dois ajouter que mon système offre des avantages d'une valeur plus transcendantale.

Lorsque les traités d'harmonie et de composition s'y adapteront, on pourra voir qu'ils seront réduits à un quart de leur volume actuel, ainsi que le temps que leur étude exige aujourd'hui. Leurs règles deviendront forcément faciles, claires et précises, car l'accumulation des intervalles de la théorie courante qui est la cause de complications inutiles dans la formation des accords disparait, ne laissant place qu'aux intervalles justes, puisque le nombre de vibrations de chaque son est invariable, et la différence comprise entre un son et un autre l'est également.

Que l'on ajoute un chapitre d'abréviations et de signes complémentaires, et l'on aura une vue d'ensemble du système, dont vous aurez, je le crois, une idée exacte après la simple exposition que je viens d'en faire. Enfin, cette nouvelle notation s'apprend à lire et à écrire à la fois, et elle est adaptable aux machines à écrire avec un nombre moindre de touches que celles que l'on a tant généralisées pour l'écriture ordinaire.

Quant au clavier pour piano, harmoniums, etc., je me bornerai à dire que l'on a fait en sorte de le perfectionner, à plusieurs reprises, mais sans résultat définitif.

En 1716, le facteur français Marius présenta à l'Académie des Sciences quatre modèles différents qu'il appela clavecins à marteaux, et, bien avant lui, en 1546, suivant Lacroix, Nicolas Vicentino inventa un instrument qu'il dénomma Archicembalo et qui contenait six rangs de touches. Le clavecin de Zarlino construit en 1548 par Dominico de Pesaro, était analogue à celui de Vincentino. Le clavier moderne de Janko, qui comprend aussi six rangées de touches, doit ressembler à ces derniers instruments.

Le clavier que j'ai inventé tend simplement à mettre le piano dans les conditions requises pour le transformer en un véritable instrument à cordes. Une corde tendue, vibrant, nous donne le modèle le plus naturel de tout instrument de musique. Comment les sons se produisent-ils à mesure que les points extrêmes se rapprochent ? Ils se produisent en une suite interrompue et sont séparés par des intervalles équivalents, c'est-à-dire que, pour notre oreille, ils semblent être absolument pareils. Ces différences dans la gravité nous donnent la mesure d'intervalle, établi par la nature même. Donc, c'est la véritable échelle des sons, l'échelle mère, génératrice de toutes les séries partielles, qui doit servir de base au clavier, et non celle que l'on appelle aujourd'hui gamme de *do naturel majeur*, qui, sans y avoir aucun droit, a été proclamée reine et maîtresse de toute la musique.

Mon innovation consiste en ceci que les touches alternent sans solution de continuité, c'est-à-dire qu'elles comprennent invariablement une touche inférieure et une supérieure, à savoir une blanche et une noire. On met ainsi le clavier en rapport avec l'intérieur du piano et les degrés d'intervalles correspondent à la distance matérielle des touches, ce qui n'arrive pas actuellement. Cette modification, si simple en apparence, change fondamentalement le doigté et la technique du piano, en les rendant extraordinairement plus faciles, et outre d'autres avantages que l'étude révélera peu à peu, le nouveau clavier offre dès maintenant les suivants :

1° La gamme (chromatique) s'exécute avec une égalité et une sûreté plus grandes, et l'on peut employer indistinctement deux, trois ou quatre doigts.

2° Les séries (gammes majeures et mineures) se font avec le même doigté, et on les sait toutes, si l'on en connaît seulement trois.

3° — La transposition d'un ton à un autre ou le passage d'une série à une autre plus élevé ou plus basse, ne présente pas la moindre difficulté.

4° — Ce nouveau clavier favorise immensément la lecture de la nouvelle notation, car les notes que l'on écrit sous l'unique ligne de la portée correspondent toujours aux touches blanches et celles que l'on écrit au-dessus aux touches noires.

Et enfin, il est plus riche que le clavier ordinaire, car ce que l'on fait au moyen de celui-ci peut se faire avec plus de facilité par le nouveau clavier, et ce que l'on exécute avec le nouveau ne peut s'exécuter avec l'ancien. Cela est concluant.

Je crois que le clavier continu, une fois que toutes les méthodes que l'on doit y approprier seront écrites, car tout est à refaire, donnera lieu à des progrès considérables quant au mécanisme, permettra d'écrire et de vaincre les grandes difficultés que l'on ne peut surmonter au moyen du clavier ordinaire et, enfin, fera que l'art du pianiste gagne beaucoup en variété, en originalité et en éclat.

Mesdames, Messieurs :

J'ignore le sort réservé à l'effort que j'ai fait, je soumets mon œuvre au jugement impartial des esprits intelligents et à l'attention du monde musical. Si, comme on l'a dit, c'est peupler que de diviser, c'est aussi enseigner que de simplifier, et je crois avoir fait un grand pas en ce sens, en essayant d'établir l'art musical sur des fondements plus scientifiques, de le diriger par des procédés plus logiques et plus simples, en en abrégeant et en en facilitant l'enseignement, et en travaillant à sa croissante propagation.

Je crois avoir prouvé les bases scientifiques de mon système, la logique de sa théorie et la clarté de sa graphique. J'ai le ferme espoir que Paris — et par Paris j'entends la France — jugera impartialement mon œuvre, qu'il l'expérimentera loyalement et sans préjugés, et qu'il n'hésitera pas à l'adopter, si les résultats lui semblent concluants.

La France, pays de clair bon sens, de culture supérieure et de généreuse initiative, n'hésitera pas, j'en suis sûr, malgré tout son respect des traditions, à accueillir mon système, comme elle accueille toutes les vérités, tous les procédés de simplification dans l'industrie, les arts et la science, de quelque pays qu'ils lui viennent, montrant ainsi que, pour elle, la vérité et la grandeur ignorent les frontières. (Vifs applaudissements).

Pierre Aubry.

PIERRE AUBRY
1874-1910

Le 27 août dernier, je recevais d'Aubry une lettre datée de Dieppe, toute pleine de joyeuse assurance et de cordiale sympathie.

Quelques jours plus tard, une dépêche annonçait la mort subite, incompréhensible de notre malheureux ami . . . . . .

Aubry avait la passion de l'escrime. Depuis le collège Stanislas où il était le champion de la salle d'armes, il n'avait cessé de cultiver l'épée, par goût et par hygiène. Pendant son séjour à Dieppe, cet été, il avait plusieurs fois rencontré, dans de sérieux tournois, des amateurs de ce sport redoutable. Le 31 août au matin il quittait joyeux son hôtel, et le hasard le mit aux prises avec le capitaine de Romilly. Que se passa-t-il ? Y eut-il imprudence de la part de notre collègue qui tirait sans plastron, avec une veste usagée ? Faut-il croire à une coïncidence fatale de deux mouvements contraires, à un faux pas ? Nul le saura jamais, et ne pourra expliquer l'incident qui surprit tous les assistants. L'épée de M. de Romilly pénétra toute mouchetée dans le corps de son adversaire, à la base du poumon, produisant une blessure déchirante. L'entrée de l'air qui suivit cette perforation, entraîna la mort par étouffement. Ramené chez lui, Aubry succombait quelques heures plus tard à ce que les médecins nomment l'emphysème traumatique.

En cette fin d'août, Paris était vide. La musique et la musicologie se trouvaient en vacances. Prévenus en hâte, ceux d'entre nous qui purent rentrer à temps se réunirent dans la petite église de St François de Sales. Puis, à Meudon, devant la tombe ouverte, quelques paroles de désolation et d'adieu cherchèrent à rendre l'émotion de tous. M. Jules Combarieu, professeur au Collège de France, ami personnel d'Aubry, parla le premier.

M. Romain Rolland, maître de conférence à la Faculté des Lettres,

retenu malheureusement en Italie, avait chargé M. Dacier, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, de lire ces quelques mots :

La musique française vient de faire une perte irréparable. Pierre Aubry était un des premiers qui avaient fondé chez nous l'histoire musicale. Il lui avait ouvert des voies nouvelles. Il projetait d'élever un monument de science, qui reste malheureusement interrompu, mais dont les premières assises et les fragments épars étonnent par leur hardiesse et leur solidité.

Sa vaste science était comme un fleuve qui s'amasse lentement. Depuis quinze ans, il préparait son grand travail sur l'art musical du moyen âge. Il n'était point pressé ; il voulait que la construction fût durable ; il savait qu'elle le serait ; il marchait à pas sûrs. Son œuvre était faite à la fois d'enthousiasme artistique et de critique sévère. Il avait l'amour sacré de la France, de son glorieux passé, et surtout de ce XIIIe siècle héroïque, où la pensée française se répandait à pleins flots sur l'Europe. Le moyen âge français lui semblait justement un sommet de l'humanité, un de ces splendides jardins de la civilisation, où toutes les forces de l'âme, harmonieusement unies, donnent leur plus belle floraison. Il avait retrouvé la clef perdue qui ouvrait la porte de ce monde disparu. Entre temps, il s'occupait de la chanson populaire et de l'iconographie musicale. Il en avait amassé un trésor unique en France, et peut-être en Europe. Il y a moins de deux mois, il m'exposait le plan d'une étude du Folk-lore européen, qui devait embrasser une dizaine d'années de cours.

Il avait sur les autres musicologues la supériorité d'une instruction et d'aptitudes vraiment universelles, qui enveloppaient à la fois la science et l'art, la paléographie et la musique, les études de droit et d'histoire. Il connaissait aussi bien la littérature que la peinture, la sculpture, l'architecture de l'époque qu'il étudiait. Il n'était pas moins instruit de l'histoire économique et sociale du même temps. Il avait un large esprit de synthèse qui savait, au moyen de tant d'éléments divers, reconstituer la vie. Et cette science était claire. Que de fois j'ai admiré, en l'entendant, l'art qu'il avait de rendre accessible à tous un des enseignements les plus difficiles ! Ce même art rehaussait le prix de ses livres les plus érudits, qui sont des modèles de style.

Ce grand savant était un homme simple et bon, qui vivait en dehors de toutes les coteries, dédaigneux de toute réclame, méprisant fièrement le succès bruyant et facile. Il avait le juste sentiment de la grande œuvre qu'il élevait ; mais nul n'était plus empressé à mettre modestement sa science au service de toute cause utile. La *Schola Cantorum* et *l'Ecole des Hautes Etudes Sociales* savent tout ce qu'elles lui doivent.

C'est un profond chagrin pour moi d'avoir à dire adieu à celui qui fut notre fidèle compagnon de travaux, le collègue le plus dévoué ! Son souvenir ne s'effacera pas, non seulement de la pensée de ceux qui l'ont connu, mais de cette science musicale à laquelle il avait voué sa vie. Son nom reste attaché à l'histoire de ce beau moyen-âge français qu'il aimait. Heureux, malgré tout le tragique d'une mort si soudaine et si prématurée, heureux ceux qui, comme lui, s'endorment après avoir bien travaillé ! Le champ qu'ils ont labouré se couvrira de moissons, qui parleront d'eux longtemps encore après qu'ils ne seront plus là pour les voir.

La funèbre cérémonie à laquelle nous venions d'assister laissera dans nos mémoires le souvenir d'un bien douloureux événement.

*
* *

Pierre Aubry était né à Paris le 14 février 1874. Jeune, il avait perdu son père et sa mère à quelques jours de distance, et avait vu s'apesantir sur lui la gravité de la vie. Ses études, achevées brillamment au Collège Stanislas, le guidaient naturellement vers les lettres. Quelques poésies, publiées en 1892, annonçaient déjà chez lui le goût des arts. Cette union féconde d'un tempérament studieux et du souci des formes parfaites décidèrent de la carrière du jeune bachelier, bientôt licencié ès-lettres (1894).

Vers cette époque, se formait autour de Paul Desjardin *l'Union pour l'Action Morale*, sorte d'entente idéale pour le devoir présent, qui séduisit un grand nombre d'entre nous. Aubry s'intéressa aux tendances généreuses de ce groupe et lui apporta sa propre contribution sous la forme d'un *Recueil des chants héroïques de l'ancienne France*, préfacé par Gaston Paris (1896). Dès ce premier ouvrage la musique et la paléographie se trouvaient réunies.

Alors commence pour Aubry une période d'activité et de recherches appliquées à l'universalité des connaissances humaines. En 1896 il passe sa licence en droit ; il sort diplômé de l'Ecole des Chartes, à la suite d'une thèse retentissante sur la *Philologie musicale des Trouvères*. En 1898-1899 il professe à l'Institut Catholique de Paris un cours de musicologie médiévale. En 1898 il entre à l'Ecole des Langues Orientales et après avoir obtenu, en 1900, son diplôme d'arménien, il entreprend en 1901 une mission officielle d'études musicales au Turkestan. Et cette simultanéité ne lui suffit pas. Partout il se prodigue, cherchant à éveiller, non seulement en lui-même, mais chez les plus indifférents, le sens de cette union de la musique et de l'histoire documentaire, s'efforçant, par de multiples conférences, toujours désintéressées, de rétablir l'alliance entre l'art et l'érudition, dont il apercevait à travers le moyen âge les résultats féconds.

Aubry était venu à la Société Internationale de musique en 1904 et s'était montré collègue essentiellement dévoué. En 1909 il avait affronté les fatigues du Congrès de Vienne, et cette année même il s'était fait un plaisir de prendre part au Congrès de Londres de 1911. Lorsqu'une commission de réédition des textes théoriques musicaux du moyen âge (*Corpus Scriptorum de musica*) s'était formée parmi nous, Aubry avait tout naturellement été désigné par la musicologie internationale, pour représenter la France dans cette compagnie. Je fus chargé par lui de repré-

senter ses vues, à la séance de la commission qui se tint à Munich en septembre dernier et dans laquelle les savants, venus de tous les pays d'Europe manifestèrent par une touchante sympathie, leurs sentiments à l'égard de leur malheureux collègue.

On ne saurait en vérité établir de périodes dans une vie si courte et pourtant si remplie. Aubry, maître de sa destinée avait embrassé la musicologie d'une vue large et qu'aucun obstacle n'arrêtait. Les chartes et leur paléographie lui étaient chères et avaient été son premier souci. Le moyen âge était resté son fait. Il en avait fait le tour avec méthode et patience. Tantôt allant aux origines lointaines du chant liturgique, et des neumes grégoriens, tantôt mettant au jour les plus belles manifestations de *l'ars mensurabilis* et du motet parisien du XII-XIIIe siècle. Ou bien provoquant les amateurs du XIVe par ses facsimilés du *Roman de Fauvel.* Ou encore, s'attaquant aux chansonniers, trouvères et troubadours, et formant pour se documenter, une admirable bibliothèque de folk-lore européen. C'étaient ses travaux d'approche, qu'il complétait et vérifiait par des monographies et des livres, par des conférences et des articles savants, parfois accompagnés d'une brusque échappée sur les temps modernes et d'une incursion vers le XVIIIe de *Mlle Sallé*, vers les *Idées de Pie X*, vers les *Ombres en couleurs* de Dorival et le livret d'*Aucassin.* Il avait rêvé d'un *Grétry* pour la collection Alcan, et préparait une *iconographie de la harpe* en collaboration avec Gustave Lyon ! Tout était pour lui l'occasion d'agrandir le cercle de ses préoccupations musicologiques.

Ce caractère d'universalité, au milieu de la spécialisation, cette tendance au "*Nihil a me alienum puto*", ce souci de rechercher le beau dans la vérité du document médiéval donneront en France à Aubry la place d'un novateur. Aubry avait sur ses devanciers les Fétis, les Coussemaker, les Lavoix cette supériorité d'être un paléographe de goût et de métier tout à la fois. Aubry était suffisamment artiste pour sentir tout l'attrait de la musique, mais suffisamment historien pour échapper à la tyrannie de son propre goût. C'est là un équilibre rare, un exemple qui ne saurait trop être proposé à tous ceux qui s'engageront dans la voie de la musicologie. Le chemin est ouvert et jalonné. Se trouvera-t-il parmi nos *jeunes*, des Chartes ou de la Sorbonne, un audacieux et un patient qui tentera l'aventure que notre collègue n'a pu mener à bien, et qui, résistant aux sollicitations du XVIIe ou XVIIIe siècle, dirigera ses

regards vers Guillaume de Machau, Philippe de Vitry ou Perrotin ? Nous le souhaitons vivement

J. ECORCHEVILLE.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES DE PIERRE AUBRY

A propos de dictée musicale. — *Revue musicale*, 1906, pp. 321-329, mus.

— Tirage à part. — Paris, édit. de la *Schola*, 1906, gr. in-8°, 11 p.

Les abus de la musique d'église au XIIe et au XIIIe siècle. — *Trib. de St. Gervais*, 1903, p. 57-62.

Au Turkestan, notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes. — — *M. Musical*, 15 juin 1905.

— Tirage à part. — Paris, édit. du *Mercure Musical*, 1905, gr. in-8°, 14 p.

"Les Caractères de la danse", histoire d'un divertissement, pendant la première moitié du XVIIIe siècle. — Avec un portrait de Mlle Prévost et une réalisation de la partition originale de J.-F. Rebel (en collaboration avec Emile Dacier). — *Paris, H. Champion*, 1905, gr. in-8°, 24 p.

Cent motets du XIIIe siècle, publiés d'après le ms. Ed. IV, 6, de Bamberg. — *Paris, Société Int. de musique*, 1908, 3 vol. in-4°. I. Reproduction phototypique du ms. II. Transcription en notation moderne et mise en partition. III. Etudes et commentaires.

La chanson de "Bele Aelis". — *Trib. de St. Gervais*, p. 151-156, mus.

— Republié dans : la Chanson de "Bele Aelis", par le trouvère Baud de La Quarrière (en collaboration avec R. Mayer et J. Bédier). — *Paris, Picard et fils*, 1904, gr. in-8°.

La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge. — *Revue musicale*, 1904, pp. 594-604, mus.

— Tirage à part. — *Paris, H. Champion*, 1905, gr. in-8°, 11 p.

Le Chansonnier de l'Arsenal. Trouvères du XIIe-XIIIe siècle. Reproduction phototypique du ms. 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal (en collaboration avec A. Jeanroy). — *Paris, P. Geuthner*, 1910, gr. in-4°, facsimilés. (Livraisons 1 à 5).

Les chansons de croisade (en collaboration avec Joseph Bédier). — *Paris, H. Champion*, 1909, in-8°, XXXVI-318 p., musique.

Le chant populaire géorgien. — *Revue musicale*, 1905, pp. 157-161, mus.

Charles Bordes et la renaissance des études musicologiques en France. — *Trib. de St. Gervais*, 1909 (n° Charles Bordes, p. 16-18).

Comment fut perdu et retrouvé le saint clou de l'abbaye de Saint-Denys, 1233. — *Revue Mabillon*, 1906, pp. 185-192, 286-300 ; 1907, pp. 43-50, 147-182.

COMPTES-RENDUS :

— L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres, par M. l'abbé Clerval. — *Trib. de St. Gervais*, 1899, p. 95-96.

— A propos du Congrès Musical de Strassbourg. Communication sur l'art mesuré et le rythme grégorien faite au Congrès et insérée en réponse à un article du P. Dechevrens intitulé : "Un Incident du Congrès de Strassbourg, lettre à S. G. Mgr Foucault", paru dans *Etudes* du 5 octobre 1905 ; et accompagnée d'une réponse de M. A. Gastoué. — *Etudes*, 1906, t. CVI, p, 85-98.

— Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité, par L. Laloy ; — Histoire du chant liturgique à Paris, par A. Gastoué. — *Trib. de Saint Gervais*, 1904, p. 387-388.

— Cenni sull' origine e sul progresso della musica liturgica, da F. Consolo ; — l'Art dit grégorien d'après la notation neumatique, par G. Houdard. — *Moyen âge*, p. 265-272.

Chants et Chansons du Nivernais par A. Millien. — *S. I. M.*, 15 août, 1910.

— Le congrès musical de Clermont. — *Mercure musical*, 1er juillet 1905.

— Un compte-rendu avant la lettre (l'Antiphonaire de Hakter). — *Trib. de St. Gervais*, 1900, p. 50.

— Concert Zielinska. — *S. I. M.*, 1908, p. 805.

— Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien, par A. Gastoué. — *Revue musicale*, 1904, p. 2174.

— L'éducation musicale, par A. Lavignac. — *Trib. de St. Gerv.*, 1903, p. 79.

— L'introduction à la paléographie musicale byzantine de M. A. Gastoué. — *Trib. de St. Gervais*, 1908, p. 191-192.

— E. Lemaître et H. Clouzot. 30 Noëls poitevins du 15e au 18e siècle. — *S. I. M.*, 1908, p. 1031.

— Les maîtres violonistes de l'école française du XVIIIe siècle : J.-M. Leclair, par A. Guilmant et J. Debroux. — *Revue musicale*, 1905, pp. 291-293, mus.

— Notes bibliographiques (Le Rythme du chant dit grégorien, par A. Houdard ; — Etudes de science musicale, par le P. A. Dechevrens). — *Trib. de St. Gervais*, 1899, p. 127.

— Paléographie musicale. Les principaux manuscrits du chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés par les Bénédictins de Solesmes. — *Bibliothèque del'Ecole des Chartes*, 1895, pp. 691-696.

— Répertoire de musique arabe et maure... sous la direction de Rouanet. — *S. I. M.*, 15 juin 1910.

— Le rythme du chant dit grégorien, par A. Houdard. — *Trib. de St. Gervais*, 1898, p. 45-48.

— Le rythme des mélodies grégoriennes par J. Artigarum. — *Bibl. éc. Chartes*, 1900, 557.

— Van Duyse. Het nederlandsche Lied. — *S. I. M.*, 1908, p. 1029.

— Les vraies mélodies grégoriennes, par le P. A. Dechevrens ; — Die Jenaer Liederhandschrift, herausgegeben von A. Holz, Fr. Saran und E. Bernoulli. — *Trib. de St. Gervais*, p. 399-400, 1902.

La danse au moyen âge. — *Revue musicale*, 1909, pp. 109 et suiv.

En marge de la théorie musicale. Un théorème inédit relatif à la transposition. — Paris, édit. de la *Schola Cantorum*, 1907, gr. in-8°, 10 p.

— *Revue musicale*, Janvier 1907.

Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France. — *Revue musicale*, 1905, pp. 131-142.

— Tir. à part sous le titre : Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. — *Paris, A. Picard et fils*, 1905, gr. in-8°, 37 p. (Essais de musicologie comparée).

Essais de musicologie comparée. Voir : Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire ; le rythme tonique dans la poésie lithurgique.

Estampies et danses royales, les plus anciens textes de la musique instrumentale du moyen âge. — *Paris, Fischbacher*, 1907, gr. in-8°, 35 p., mus.

Etude lexicographique sur le mot " Schola ", à propos de la " Schola Cantorum ". — *Trib. de St. Gervais*, 1900, pp. 171-175.

Les fêtes musicales d'Avignon et l'œuvre de Saint-Gervais (3, 4 et 5 août 1899). — *Paris, impr. de L. de Soye et fils*, 1899, in-8°. (Extrait du *Correspondant*).

Huit chants héroïques de l'ancienne France, XIIe-XVIIIe siècles, poèmes et musique. Préface de M. Gaston Paris. — *Paris, Union pour l'action morale*, 1896, in-4°, 19 p. (Ed. sans la musique). 1896, 2e édit. *Ibid*, in-4°, 18-25 p. (Avec la musique).

L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musicologie religieuse française au moyen âge, avec l'épître farcie de Saint-Etienne. — *Tribune de St. Gervais*, 1897, pp. 37-40, 52-55, 84-88 ; 1898, pp. 150-154, 202-207, 248-255 et 286-288 ; mus.

— Republié sous le titre : L'Idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen âge. Les épîtres farcies. — Paris, édit. de la *Schola Cantorum*, 1897, gr. in-8°, 38 p., mus.

Les idées de S. S. Pie X sur le chant de l'Eglise. — *Paris, impr. de L. de Soye et fils*, 1904, gr. in-8°, 28 p. (Extr. du *Correspondant*, 1904).

L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du moyen âge à la Révolution (conférence du 8 décembre 1898). — *Trib. de St. Gervais*, 1899, pp. 16-20, 40-47, mus.

— Tirage à part : Paris, édit. de la *Schola Cantorum*, 1899, gr. in-8°, 15 p.

Introduction à : Chants populaires arméniens de G. Boyadjian. — *Paris, E. Demets*, 1904, in-fol.

Iter Hispanicum. — Notices et extraits de manuscrits de musique conservés dans les bibliothèques d'Espagne ; *Recueil de la Société internationale de musique*, VIII, 3-4 et IX, 1-2.

— Tirage à part : *Paris, P. Geuthner*, 1908, in-4°, 84 p., mus. et fascimilés.

Jean-Ferry Rebel, (1664 ?-1747). — *Revue musicale*, 1905, pp. 301-307, mus. — Cette notice a été ensuite intercalée dans " les Caractères de la danse ", de J.-F. Rebel (en collaboration avec Emile Dacier) ; voir plus haut.

Les jongleurs dans l'histoire : Saint-Julien des Ménétriers. — *Trib. de St. Gervais*, 1900, p. 322-327, 353-362.

Lais et descorts français du XIIIe siècle (en collaboration avec L. Jeanroy et A. Brandin). — *Paris, Welter*, 1901, in-fol.

La légende dorée du jongleur. — *Revue musicale*, 1901, pp. 154-159, 199-202.

Le " Letabundus " et les chansons de Noël au XIIIe siècle. — *Tribune de St. Gervais*, 1898, pp. 276-286, mus.

Lettre ouverte à M. Maurice Emmanuel sur la rythmique musicale des trouvères. — *Revue musicale*, mai 1910, p. 261-270.

Mélanges de musicologie critique. Voir : la Musicologie médiévale, histoire et méthodes ; — les plus anciens monuments de la musique française.

La musique de danse au moyen âge : une " estampida " de Rambaut de Vaqueiras. — *Revue musicale*, 1904, pp. 305, 311, mus.

— Il existe un tirage à part :

La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle, d'après le " Journal des visites pastorales " d'Odon Rigaud. — *Mercure Musical*, avril à juillet 1906.

— Il existe un tirage à part.

La musicologie médiévale, histoire et méthodes ; cours professé à l'Institut catholique de Paris, 1898-1899... — *Paris, H. Welter*, 1900, in-fol. (Mélanges de musicologie critique).

Musique du moyen âge : l'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères, examen critique du système de M. Hugo Riemann. — *Revue musicale*, 1907, pp. 317-332, 347-360, 389-395, mus. et facsimilés.

Les notations mesurées du XIIe au XVIe siècle, leçon d'ouverture du cours de musicologie sacrée à l'Institut catholique de Paris. — *Trib. de St. Gervais*, 1900, pp. 120-126, 153-158.

L'origine des proses. — *Revue musicale*, 1902, pp. 518-521.

Les papiers de Th. Nisard. — *Tribune de St. Gervais*, 1899, pp. 262-270.

Philologie musicale des trouvères. (Positions de thèses de l'Ecole des Chartes). — *Toulouse, E. Privat*, 1898, in-8°.

Les plus anciens monuments de la musique française. — *Paris, H. Welter*, 1905, gr. in-4°, 24 p. et facsimilés. (Mélanges de musicologie critique).

Les plus anciens textes de musique instrumentale. — *Mercure musical*, 15 septembre, 1906.

Poésies. — *Paris*, 1892, in-8°.

Les proses. — *Tribune de St. Gervais*, 1899, pp. 334-343 ; 1900, pp. 9-12, 35-38, 106-110, 218-224 ; 1901, pp. 44-49, mus.

Les proses d'Adam de Saint-Victor (en collaboration avec l'abbé Misset). — *Paris, H. Welter*, 1901.

Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XIIe siècle (texte, musique et traduction). — *Trib. de St. Gervais*, 1904, pp. 107-118, mus.

— Il existe un tirage à part.

Les raisons historiques du rythme oratoire. — *Trib. de St. Gervais*, 1900, pp. 283-290.

Recherches sur les " ténors " français dans les motets du XIIIe siècle. — *Paris, H. Champion*, 1907, gr. in-8°, 40 p., mus.).

Recherches sur les " ténors " latins dans les motets du XIIIe siècle, d'après le manuscrit de Montpellier. — *Trib. de St. Gervais*, 1907, pp. 145-151, 169-179.

— Tirage à part : *Paris, H. Champion*, 1907, gr. in-8°.

Refrains et rondeaux du XIIIe siècle (Riemann-Festchrift). — *Leipzig, Breitkopf u. Hærtel*, 1909.

Le rôle du chant liturgique et sa place dans la civilisation générale du moyen-âge (conférence du 23 décembre 1897). — *Trib. de St. Gervais*, 1898, pp. 4-11, 31-38, 61-65, mus.

— Tirage à part : *Paris, éd. de la " Scola cantorum "* (s. d.), gr. in-8°.

Roman de Fauvel, reproduction photographique du ms. de la Bib. Nat. fr. 146. — *Paris, Geuthner*, 1907, in-fol.

Le Rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge. *Paris, H. Welter*, 1903, gr. in-8°, 84 p. (Essais de musicologie comparée.)

La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères. — *Revue musicale*, 1907, juin, juillet.

— Tirage à part : *Paris, H. Champion*, 1907, gr. in-8°, 38 p., mus.

Les Sources de l'oratorio au moyen-âge. — *Trib. de St. Gervais*, 1899 (n° Perosi, p. 17, mus.).

Souvenirs de collège (Poésies). — Paris. Imprimerie des Apprentis orphelins, 1892, in-8°, 120 p.

Souvenir d'une mission d'études musicales en Arménie. — *Paris, Scola*, 1902, in-8°.

Le Système musical de l'Eglise arménienne. — *Trib. de St. Gervais*, 1901, p. 325-332 ; 1902, p. 23-38, 72-85, 110-113, 320-327, facsimilés ; 1903, p. 136-146 ; 287-288, mus.

Trouvères et troubadours. — *Paris, F. Alcan*, 1909, in-16, 233 p. (Les Maîtres de la musique). 2e édit., 1909, in-16.

Un chant historique latin du 13e siècle : le Saint-Clou de Saint-Denys. — *Mercure musical*, 15 octobre 1905.

Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle. (Sur deux chansons de recueil Cangé). — *Revue musicale*, 1904, pp. 484-494, mus.

— Tirage à part : *Paris, A. Picard et fils*, 1904, gr. in-8°.

Un "Explicit" en musique du roman de Fauvel. — *Mercure musical*, 15 avril 1906.

Un théorème inédit relatif à la transposition. — Voir : En marge de la théorie musicale.

Une chanson provençale (?) à la Vierge, par A. Jeanroy et P. Aubry. — *Annales du Midi*, t. XII, janvier 1900.

Une grève de musiciens à Rome en l'an 312 avant Jésus-Christ. — *Revue musicale*, 1903, pp. 49-51.

Une question de phonétique : l'accent secondaire posttonique. — *Trib. de St. Gervais*, 1898, pp. 107-110.

Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle. — *Trib. de St. Gervais*, 1906, pp. 196-220 ; 1907, pp. 29-34, mus.

— Zur modalen Interpretation der Melodien der Troubadours und Trouvères. — *Caecilia*, septembre 1907, p. 131-133.

Les papiers de Pierre Aubry contiennent un certain nombre de manuscrits. Nous citerons parmi eux :

Allocution aux fêtes musicales d'Avignon, le 3 août 1899.

Aurélien de Réomé, texte, traduction et notes en vue d'une édition de la *Musica Disciplina*.

Avant-propos pour le recueil de chants populaires arméniens de M. Eghiasarian.

La conception de la musique à travers les diverses civilisations. Conférence à la Société des Etudes historiques, 1897.

La Condition juridique des musiciens au moyen âge. Ms. d'une thèse de doctorat en droit.

Histoire de la musique instrumentale au XIIIe siècle. Conférences faites en février 1908. — XIVe siècle, en février 1909. — XVe siècle, en février 1910.

L'Italie et le chant liturgique. Conférence à la Société des Etudes italiennes en 1898.

La lyrique française. Conférence à Toulouse, à la Société archéologique du Midi de la France, en février 1898.

La musique arménienne liturgique et populaire. Conférence à la soirée d'art arménien organisée au profit des orphelins d'Arménie, le 15 février 1903.

La naissance de l'idée de patrie et sa propagation par les chansons populaires. Conférence faite à la Patrie française, le 22 janvier 1901.

L'œuvre musicale des troubadours. Conférence à l'Université nouvelle de Bruxelles, le 15 mars 1907.

Le peuple arménien et son art musical. Conférence chez Pleyel, le 2 juin 1899.

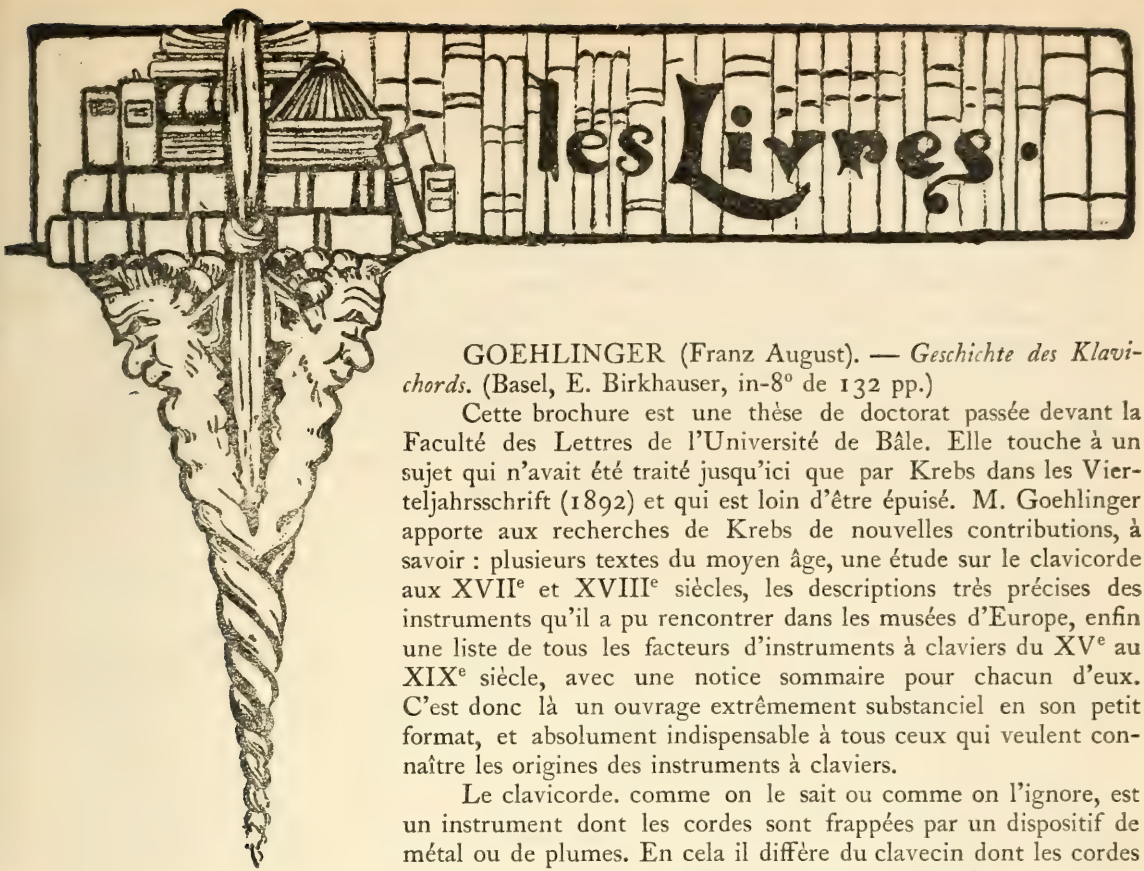
Le plain chant et sa place dans la civilisation française du moyen âge. Conférence faite à la Schola, en décembre 1897.

La psalmodie. Conférence (?).

Les réformes du chant liturgique. — Conférence faite à la Société des Etudes historiques en 1896.

Le style farci dans la littérature, en Orient et en Occident. Conférence faite à la Société Bibliographique et des publications populaires le 1er décembre 1898.

Un chansonnier du 15e siècle. Conférence faite à la Société des Etudes historiques, le 22 mai 1902.



GOEHLINGER (Franz August). — *Geschichte des Klavichords.* (Basel, E. Birkhauser, in-8° de 132 pp.)

Cette brochure est une thèse de doctorat passée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Bâle. Elle touche à un sujet qui n'avait été traité jusqu'ici que par Krebs dans les Vierteljahrsschrift (1892) et qui est loin d'être épuisé. M. Goehlinger apporte aux recherches de Krebs de nouvelles contributions, à savoir : plusieurs textes du moyen âge, une étude sur le clavicorde aux XVIIe et XVIIIe siècles, les descriptions très précises des instruments qu'il a pu rencontrer dans les musées d'Europe, enfin une liste de tous les facteurs d'instruments à claviers du XVe au XIXe siècle, avec une notice sommaire pour chacun d'eux. C'est donc là un ouvrage extrêmement substanciel en son petit format, et absolument indispensable à tous ceux qui veulent connaître les origines des instruments à claviers.

Le clavicorde. comme on le sait ou comme on l'ignore, est un instrument dont les cordes sont frappées par un dispositif de métal ou de plumes. En cela il diffère du clavecin dont les cordes sont pincées et en cela aussi il peut être considéré comme une solution primitive et imparfaite du problème résolu de nos jours par le piano. On n'est guère fixé sur l'origine de cet instrument et sur la valeur des mots qui le désignent au moyen âge. Vers 1150 dans le Roman de Brut on trouve déjà "*psaltérios et monacordes*". Au XIVe siècle, on voit le roi Jean I d'Aragon demander un "*exaquir*" (échiquier) qu'il nomme "*isturment semblant d'orguens, qui sona ab cordis*". (1388) Dans l'ouvrage d'Eberhardus Cersne de Minden "Der Minne Regel" rédigé en 1404, l'instrument et sa nomenclature semblent s'être précisés et on trouve côte à côte : "*monocor dium, clavicordium, clavicymbalum*". Tout cela marque une certaine hésitation, que vient confirmer une document que j'ai en ce moment sous les yeux. C'est une quittance du 19 décembre 1447 de 11 livres tournois, donnée par Jean le Flament, trésorier général du Comte d'Angoulème, à "*Lorens l'organiste pour ung instrument à jouer nommé ung clavicembale...*" Or, on voit fort bien sur le manuscrit que les mots ung clavicembale, laissés primitivement en blanc, ont été ajoutés ensuite d'une autre encre.

A ces doutes des contemporains, joignez le manque de documents iconographiques pour les instruments à claviers jusqu'au XVIIe siècle, et vous verrez combien la question du clavicorde et de ses congénères est difficile à éclaircir. M. Goehlinger a cependant contribué pour sa part à la mettre au point. Il faut lui en savoir un véritable gré.

MATTHESON. — *Grundlage einer Ehrenpforte...* réédition par Max Schneider (Berlin Liepmannsshon 1910 in-4° de 340 pp.)

S'il est parmi les musiciens un être original et captivant c'est bien ce brave Mattheson, l'âme de la musique moderne dans la première moitié du XVIIIe siècle. Faire revivre la figure de cet homme endiablé, qui a remué l'art de son temps, serait une œuvre infiniment agréable et utile. Et je m'étonne un peu que M. Schneider ne l'ait pas tentée dans une préface de cette réédition. La *Grundlage* de Mattheson est l'ancêtre du Dictionnaire biographique de Riemann. Elle parut en 1740, et contient le *curriculum vitae*, comme on disait alors, d'un grand nombre de musiciens contemporains. Certains ont envoyé eux-mêmes leur biographie. Pour d'autres Matheson s'est servi de ce qu'il pouvait obtenir. La France lui est connue surtout par l'Histoire de la Musique de Bonnet. La réédition de Schneider contient, outre les tables, un appendice où se trouvent des notes rédigées par Mattheson en vue d'une seconde édition, qui ne parut pas. L'ouvrage est disposé de telle manière que les pages correspondent exactement avec celles de l'édition de 1740, ce qui est précieux pour les références. Enfin M. Schneider a placé, en marge, des renvois qui nous indiquent les ouvrages modernes, où les allégations de Mattheson ont été contrôlées par l'érudition. Nous pouvons ainsi comparer l'historien de 1740 à l'historien de 1910. Et dire qu'un jour viendra où nos plus volumineux ouvrages paraîtront eux-mêmes sous cette forme d'une exhumation archéologique !

ROUCHÉ (Jacques). — *L'Art théâtral moderne.* (Paris E. Cornély et C° 1910 in-8° de 82 pp., 5 frs.)

Dans ce luxueux ouvrage M. Rouché résume l'état présent d'une question passionnante : l'art de la décoration au théâtre. Il nous montre ce qu'a fait l'Allemagne, ce qu'a produit la Russie, quelles sont les idées de M. E. G. Craig en Angleterre et de M. Appia en Suisse, et enfin les procédés de M. Fortuny, et Kemendy. Ce livre est comme une préface et presque un manifeste qui précèdent la campagne artistique menée par M. Rouché au *Théâtre des Arts.* Il faut espérer que cette propagande en faveur d'un renouveau décoratif au théâtre aura ses conséquences hors du théâtre lui-même. Je ne serais pas éloigné de croire et je souhaite vivement que M. Rouché soit le sauveur que nous attendons tous et qui nous débarassera des trois Louis perpétuellement imités. Puissent, grâce à sa belle audace, les Arts Décoratifs Français se libérer des marchands de bric à brac !

HEEGER (Dr. Georg) et WUST (Wilhelm). — *Volkslieder aus der Rheinpfalz.* (Kaiserlautern, H. Kayser. 2 vol. in-8° de 300 pp.)

Ces deux volumes, patiemment rédigés, accroissent encore le patrimoine du folklore musical allemand. Cette fois, il s'agit du Palatinat, un des coins de l'Allemagne où l'on chante le plus. M. le Dr. Heeger avait surtout entre les mains les paroles de ces chansons, et il hésitait à les publier, lorsqu'il eut le bonheur de rencontrer un précieux collaborateur en M. Wust, *Strafantaltslehrer* à Kaiserlautern. L'ouvrage put alors voir le jour sous cette forme imposante. Les mélodies sont publiées ici de la façon suivante : d'abord la musique et ses paroles, puis les couplets, puis l'indication des sources, enfin les variantes et le commentaire s'il y a lieu. Dans ces 450 chansons populaires la construction est ordinairement moderne, avec une prédilection pour les mouvements de septième. La mesure ne m'a pas paru aussi libre que M. Wust l'annonce, sauf quelques exemples où les rythmes à deux temps se croisent avec les rythmes à trois temps.

KRETZSCHMAR (Hermann). — *Gesammelte Aufsaetze ueber Musik.* réunis par le Dr A. Heuss (Lpz. F. W. Grunow, in 8° de 580 pp.; Mk 7,50).

Il n'est personne qui ne sache que M. le professeur et Conseiller H. Kretzschmar, professeur à l'Université de Berlin, successeur de Joachim à la Hochschule, directeur de l'In-

stitut de Musique religieuse au même lieu, et ancien président de la Société Internationale de Musique est une des personnalités les plus en vue de la musicologie. Or, et ceci est piquant, le livre dont il s'agit ici, appartient plutôt au journalisme et nous montre M. Kretzschmar sous un jour où il n'est pas connu en France. Ces Aufsaetze sont les chroniques parues dans le *Grenzbote* de 1880 à 1906. Ils portent un peu sur tout ; ils touchent à l'histoire avec les "*Journal d'un anglais en France au XVIII*me *siècle*," à la politique avec les "*Souvenir de Bismarck*," à la nouvelle avec "*Frau Potiphar*." Mais leur véritable centre est musical, et ici nous assistons au spectacle, encore si rare d'un critique, qui sait être un historien. Le chapitre sur *Brahms*, sur le *Lied allemand depuis Wagner* (1898) sur le *Lied allemand depuis Schumann* (1880) sont de véritables études. Les comptes-rendus des représentations wagnériennes à Leipzig en 1903 et 1904 se tiennent au contraire dans le ton de la chronique. Une remarque à faire : lorsque M. Kretzschmar écrit en 1882 son étude sur *la musique de clavier depuis la mort de Schumann* il ne trouve à citer en France que quatre noms : Saint-Saëns, Franck, Alkan et Argenton. En somme, un livre plein d'idées, et que notre collègue le Dr Heuss a eu bien raison de ne pas laisser ignoré dans les colonnes du Grenzbote.

BURKERT (Otto). — *Fuehrer durch die Orgel-Litteratur von Kothe-Forchhammer neubearbeitet.* (Lpz. Leuckart 1909 in 12° de 388 pp. Mk. 3.)

Très bonne bibliographie dont tout organiste devrait se servir pour s'orienter dans la littérature de son instrument. Ce répertoire contient la liste des méthodes, des exercices et des pièces liturgiques. Puis les sonates, préludes variations et pièces diverses. Enfin les œuvres à 4 mains, celles à lire à vue, celles avec instruments ; les transcriptions, et les accompagnements de la voix. Une dernière partie comprend les livres, les revues et les périodiques qui s'occupent de l'orgue. Une table termine le tout.

NEF (Karl). — *Die Musik an der Universitaet Basel* (Tirage à part de la Festschrift zur Feier des 450 jährigen Bestehens der Universitaet.)

Dans les 34 pages de cet in 4° notre collègue M. Nef donne une idée très nette de la vie musicale à Bâle depuis le milieu du XVme siècle. Sait-on qu'en 1465 il y avait déjà un titulaire pour l'enseignement de la musique à l'Université de Bâle ? Nous possédons dans le *Lilium Musice plane de Keinspeck* (1496) et dans le *Clarissima Interpretatio* de Prasperg (1501) les preuves et les exemples de cet enseignement qui visait surtout la musique d'église. Une figure intéressante parmi les musiciens bâlois, est celle de Samuel Marschal, né à Tournai vers 1554 et mort à Bâle en 1640. On devrait bien un jour inspecter les œuvres et les mss. laissés par cet organiste de mérite, l'un des plus éminents représentants de l'école fleurie de Flandres. La brochure de Nef se termine par quelques transcriptions de musique de luth, malheureusement réalisées dans cette manière fractionnée que je n'ai jamais pu trouver judicieuse. J. E.

KLOSS (Erich). — *Richard Wagner ueber die Meistersinger.* (Lpz. Breitkopf in 12° de 86 pp.; Mk. 1,50).

C'est une ingénieuse idée d'avoir réuni en une brochure toutes les opinions de Wagner lui-même sur ses propres Meistersinger. On voit ainsi comment l'œuvre s'est développée dans l'esprit du maître et comment il en concevait l'exécution.

JOHN (E. H. H.). — *Volkslieder und Volkstuemliche Lieder aus dem saechsischen Erzgebirge.* (Annaberg R. Liesche 1909 in 8° de 240 pp.; Mk. 4,80).

M. John, *Seminaroberlehrer* à Annaberg dans la Saxe montagneuse, est un folkloriste avisé. Il a voulu compléter l'œuvre entreprise et déjà publiée par un apport musical fort remarquable, et qui est le fruit de dix années de recherches. Les amateurs de chansons populaires trouveront

dans ce volume une intéressante contribution. Il n'est que temps de noter ces mélodies qui s'en vont, ou plutôt qui sont remplacées par un nouvel état de la musique européenne, qui deviendra plus tard objet d'étude à son tour.

VARAVILLE (Jules de). — *La jeunesse de Mozart* (Vichy, Vexenat in 8° de 24 pp.)

Petite brochure qui résume la vie de Mozart et signale parmi les portraits une toile jusqu'ici inconnue de 1787.

WUSTEMANN (Rudolf.) — *Musikgeshichte Leipzigs.* Band I (Lpz. Teubner 1909 in-4° de XXVI 506 pp.)

Ce volume, dont le compte rendu s'est fait bien longtemps attendre, est le premier des trois tomes d'une histoire de la musique à Leipzig, conçue et rédigée à l'occasion du cinquème centenaire célébré par l'illustre Université de cette ville saxone. Il traite des origines et s'arrête au milieu du XVIIe siècle. C'est un monument consciencieux et considérable d'une belle érudition, et dont l'apparition met au point un certain nombre de questions musicologiques.

M. Wustemann nous montre d'abord la vie musicale de Leipzig au moyen âge, avec ses clercs, ses Minnesaenger, et la fondation (1254) de la célèbre Thomasschule. C'est l'habituel spectacle de la musique religieuse, peu à peu envahie par la musique profane, avec laquelle elle se rencontre aux fêtes et aux Passions. En 1409 se crée l'Université et pendant le XVe siècle viennent, de toute l'Allemagne, des musiciens réaliser à Leipzig ce que nous appelons aujourd'hui des tournées de concerts. La Ville organise elle-même ses *Stadtpfeifter* en 1479, et au XVIe siècle on se livre avec acharnement à toute sorte de musique, ainsi que le prouve un certain nombre d'inventaires après décès, très judicieusement cités par M. W. Et voici Luther avec ses chants qui enflamment l'Allemagne. Voici Ammerbach, le père de l'orgue, qui modernise à outrance les polyphonies qui lui tombent sous la main.

Un second âge commence, celui du Barroque, de 1550 à 1650, qui va nous montrer Sethe Calvisius (Kahlwitz,) H. Schein et les temps de la guerre suédoise. M. W. a successivement étudié les éléments de cette renaissance barroque, dans le public (Thomasschule, étudiants, bourgeois) et dans la musique (formes vocales, instrumentales, d'église ou de société.) Il nous montre toute la grandeur de Calvisius, prédécesseur de Bach et vraiment digne de lui, homme d'étonnante lecture, maître de ses idées et de ses vues pédagogiques, substituant Zarlino à Agricola, entreprenant méthodiquement une réforme moderniste de la musique et faisant de Leipzig une lumière musicale dont l'éclat n'est pas encore tout à fait disparu. Chemin faisant M. W. signale des sources inconnues et dont il tire un très bon parti, par exemple les tablatures de luth mss. et imprimées qui datent de la fin du XVIe et du XVIIe siècle, et qui montrent l'importance du luth dans l'histoire. Très intéressantes aussi sont ses remarques sur les " coloraturen " des organistes. Enfin les textes de musique abondent ici ; le lecteur sait donc de quoi on lui parle. Quelques illustrations, vieux bois dus à un certain Bretschneider du XVIIe siècle, donnent à notre œil un point de repère dans ces descriptions.

Peut-être la méthode de ce livre déroutera-t-elle un peu le lecteur français, toujours si difficile à contenter. Elle est, comme dans tous les ouvrages allemands, essentiellement analytique. Le livre s'ouvre, se charge de faits, et se termine lorsque l'ordre de ces faits est épuisé. Ici, nous aimons plus de synthèse, c'est-à-dire nous demandons au document de se mettre un peu au service des idées générales. Je sais bien que ce goût de la littérature nous a souvent fait du tort, en musique surtout. Mais il nous vaut, par contre, des qualités de composition, qui ne sont pas méprisables. Pour se dégager d'un spectacle comme celui de la vie musicale de Leipzig à travers les siècles, il faut un effort d'attention et d'abstraction, dont l'auteur et le lecteur prennent chacun leur part. Le tout est de savoir comment se répartira cet effort. M. Wustemann,

comme tous ses concitoyens nous laisse la part belle, trop belle même. Le travail d'assimilation d'un livre pareil, est donc assez lourd pour le lecteur. Mais cette critique n'enlève rien au poids de l'ouvrage ni à son utilité.

J. E.

BERGER (Achille). — *Théorie scientifique du violon.* (Paris, Desmets, 1910, in-8° de 120 pages.)

De toutes les parties de la musique, la plus pauvre, la plus abandonnée est celle qui a trait aux théories instrumentales. Voici, au sujet de la théorie du violon, un livre plein d'intérêt.

L'auteur se place à un point de vue nouveau. Pour lui, le *pourquoi* des principes d'une technique n'est définissable que si l'on assiste à la formation en quelque sorte naturelle de l'instrument et de la technique. Qu'est-ce, en effet, que jouer d'un instrument ? C'est utiliser de soi une certaine force. Qu'est-ce qui peut nous déterminer à choisir telle force plutôt que telle autre ? C'est la démonstration que telle force satisfait le plus exactement possible aux lois qui régissent tel corps sonore. Mais ce corps sonore trouve-t-il en l'homme un serviteur docile ? Non, les mouvements de l'homme sont limités, et le corps sonore, à son tour, doit se soumettre. C'est de ces concessions réciproques, réglées, d'une part, par le besoin du plus simple, de l'autre, par le désir de tel timbre, que l'instrument et la technique naissent et se développent. Cette méthode, on le voit, peut être féconde en résultats. Son application peut changer l'aspect de l'enseignement technique en le faisant devenir rationnel d'empirique qu'il est actuellement, et explique d'une manière précise certains détails de la forme de l'instrument. C'est ce que fait M. Berger pour le violon, et cela avec beaucoup de simplicité et de talent.

L. G.

RADICIOTTI (G.) — *G. B. Pergolèse.* (Rome, Ed. musica in-8° de 292 pp., Lire 10).

Au deux centième anniversaire de G. B. Pergolèse la ville de Jesi vient d'élever un monument, (enfin !) à la mémoire de son plus illustre enfant. C'est un monument aussi que l'étude qui vient de consacrer à son compatriote Monsieur Joseph Radiciotti. — Pergolèse, sa vie, son œuvre, son influence sur l'art : Tel est à la fois le titre et le plan de l'ouvrage, dont chaque partie est traitée avec une érudition, une compétence, une conscience et..... si je puis dire..... une piété qui n'exclut cependant pas l'indépendance ni même, parfois, la sévérité du jugement. — De nombreux exemples dans le texte, un certain nombre d'illustrations photogravées et de curieux dessins complètent admirablement l'ouvrage qui constitue certainement une des monographies de musiciens les plus réussies qui ait paru dans ces dernières années où on en a tant publié.

Il vient tard, mais il vient, le juste et complet hommage au souvenir de cet extraordinaire adolescent qui, à 22 ans, inventa l'opéra buffa — de la Serva Padrona, comme d'un œuf, toutes les comédies musicales, (du Matriomonio, des Noces et du Barbier, jusqu'à la Fille de Madame Angot, en passant par le Domino noir) sont sorties. — Qui miné par la phtisie, brisé par la chute de son " Olympiade " chute rendue plus cruelle et plus sensible par l'éclat précoce du succès précédant, mourut à vingt-cinq ans, en jetant le plus sublime cri, peut-être, qui jamais ait jailli de la rencontre de la jeunesse avec la mort..... ce sublime Stabat, qui, n'en déplaise à Berlioz, n'a pas volé sa réputation.... qui enchantait Rousseau, faisait pleurer des poètes allemands (Tieck) et enthousiasmait Wagner qui, seul peut-être, trouva dans Parsifac des cris de douleur aussi intenses que cet étonnant " Vidit Suum ", ou l'on entend vraiment le souffle de la mort passer à votre oreille.

FLEDERMAUS.

JOSEPH HARDY. — *Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles* (1766-1789) avec un portrait inédit de Rodolphe Kreutzer et 3 fac-similés d'autographes. (Paris, Fischbacher, 1910, gr. in-8° de 70 pp.)

M. Joseph Hardy, professeur de violon au Conservatoire de Versailles, a publié dans la *Revue d'Histoire de Versailles* une série d'articles sur le célèbre violoniste Rodolphe Kreutzer qui naquit dans cette ville le 15 novembre 1766. Ce sont ces articles qu'il rassemble aujourd'hui en une élégante plaquette ornée d'un portrait inédit du musicien.

L'ouvrage de M. Hardy n'est que la première partie d'une monographie que son auteur compte consacrer à Kreutzer et qui comblera une lacune regrettable, car, à l'exception des notices bien succintes et trop souvent erronées du *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, de la *Biographie Michaud* et de la *Biographie universelle des Musiciens* de Fétis, nous ne possédons, jusqu'à présent, aucun travail d'ensemble sur le compositeur des fameuses *Etudes*.

Kreutzer était d'origine prussienne. Son père, Jean-Jacob, bourgeois de Breslau, vint à Versailles où il s'engagea, comme clarinettiste dans la musique du régiment des Gardes Suisses. M. Hardy nous conte, par le détail, la jeunesse laborieuse de Rodolphe Kreutzer à Versailles ; il ne se borne pas à faire état de documents imprimés, tels que coupures des journaux de l'époque, relatant les succès du jeune virtuose du concert spirituel ; il met encore à contribution le précieux état-civil de Versailles, les archives du Bailliage, de la Prévôté de l'Hôtel, celles des notaires, enfin les collections particulières. C'est ainsi que, grâce aux papiers conservés par M. Trinquand, nous apprenons le prix qu'Antoine Stamitz recevait pour les leçons de violon données à Kreutzer, et payées par le comte d'Artois. Ces leçons revenaient à 1 livre et demie l'heure, ce qui n'est pas cher ; il est vrai que cela se passait en l'an de grâce 1778 ; depuis, tout a singulièrement augmenté.

Au reste, M. Hardy fournit d'intéressants renseignements sur Antoine Stamitz et sur la plupart des artistes de la fin du XVIIIe siècle ; il s'efforce, au prix de quelques digressions, de situer son héros dans le milieu cosmopolite et remuant du concert spirituel, et silhouette quelques physionomies curieuses, comme celle du baron mélomane de Bagge.

Ouvrage très sérieusement documenté qui nous laisse dans l'impatience de lire la biographie complète de Rodolphe Kreutzer.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

CHARRIER (Pierre). — *Les droits du critique théâtral, littéraire, musical et artistique. Leurs limites.* (1 vol. in-12° Schleicher frères édit.)

Nos lois sur la propriété artistique sont si laconiques que l'on n'y trouve guère autre chose que l'affirmation d'un principe général, la reconnaissance des droits de l'artiste. C'est donc dans la jurisprudence qu'il faut chercher la solution des questions infiniment variées qui se posent chaque jour en cette matière. M. Charrier a eu l'heureuse idée de réunir dans un ouvrage savamment ordonné et très condensé les décisions relatives aux droits du critique. Le sujet est intéressant par lui-même, et aussi par les procès fameux qu'il évoque. Chacun lira ce petit livre qui, sans commentaires ni développements inutiles, nous présente, sous une forme pratique, un ensemble d'utiles renseignements. L'avocat y trouvera facilement, classées avec méthode, les solutions de jurisprudence qui jusqu'ici étaient éparses dans les grands recueils ; le critique y puisera de précieux enseignements qui le mettront en garde contre les accès d'humeur méchante ; l'amateur d'art lui devra de savoir apprécier comme il convient les querelles si fréquentes entre l'Art et la Critique.

GEORGES BAUDIN.

TRAITÉ DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE, *Stiévenard* (Paris, Hamelle, in-4°.)

Dans un ouvrage qui traite des principes de la Musique il paraît difficile, et il peut être dangereux d'innover. Le livre que M. E. Stiévenard vient de publier, témoigne d'un très louable effort, heureux parfois, vers l'agrandissement et la rénovation de certaines notions élémentaires. Le chapitre du Rythme, en particulier, rompt avec les vieilles habitudes. Il ne se confond point avec celui de la mesure. L'auteur prend soin d'insister sur l'indépendance, trop peu proclamée jusqu'ici par les pédagogues, du rythme et de la mesure.

On peut ne point partager toutes les idées de M. Stiévenard, sur l'anacrouse, entre autres, à laquelle il fait peut-être plus d'honneur qu'elle ne mérite; car elle n'est, le plus souvent, qu'une apparence. Mais, sans compter qu'il faut bien, en un traité élémentaire et pratique présenter les choses en raccourci et avec une précision parfois un peu contrainte, il y a lieu de savoir gré à l'auteur de celui-ci d'avoir démontré que les rythmes, à tout instant, enjambent les mesures, et d'avoir par là même indiqué que la barre, auxiliaire utile de la battue, ne doit pas imposer au lecteur, ni lui en imposer. Sans doute M. Stiévenard se croit obligé, afin de ne point scandaliser les élèves, ni les maîtres surtout, d'accepter et de définir le "temps fort;" en revanche il a le courage de montrer par de nombreux exemples, et bien choisis, que c'est là une simple concession à des usages invétérés et que la définition reçoit à chaque page d'une œuvre, qui n'est point musique de danse, les plus formels démentis. Il s'efforce d'introduire dans l'exécution musicale le respect de la pensée rythmique, et il indique plusieurs moyens de rehausser les dessins formés par les durées et leurs groupements. En un livre de pédagogie cette préoccupation est rare et mérite d'être signalée. Les élèves ne sont pas appelés, en général, à étudier les livres d'Hugo Riemann. Il est bon que les professeurs, en France, introduisent peu à peu les apprentis musiciens à la connaissance des faits qui contreviennent à la routine.

Dans le chapitre sur la Transposition, dans l'exposé consacré à la Voix humaine et au Quatuor Vocal, M. Stiévenard fait preuve du désir de donner à son lecteur, avec des notions précises, la raison même des faits. L'étude de la tonalité a suggéré à l'auteur plusieurs observations relatives à la production du son et à la naissance des échelles, capables d'éveiller la curiosité des élèves et de les orienter vers l'Histoire de la Musique, complément nécessaire de la théorie.

MAURICE EMMANUEL.

M. P. BELAIEV ET SON ŒUVRE MUSICALE. — (Brochure in-8° de 16 pp. s. l. n. d.

Un exemple qui devrait être proposé à tous nos éditeurs parisiens, et surtout, à ceux d'entre eux qui se trouvent à la tête d'une grande maison d'édition et chargé d'un grand âge, est celui de Belaïev de Saint-Pétersbourg. Né en 1836, et marchand de bois de son métier, Bélaïev était passionné de cette musique italienne et allemande qui sévissait alors en Russie. Le bon hasard le mit en présence de Borodine vers 1880, et à partir de ce moment, il se trouva engagé dans le groupe des grands réformateurs de la musique russe. Pour soutenir ce mouvement, il fonda en 1885 une Maison d'Editions Musicales à Leipzig. Ce fut la première pierre d'un édifice qu'il complétera petit à petit par la création de Concerts, de soirées, de prix divers, et de gratifications de toute dature. En 1904, il mourait, laissant un capital de 1.500.000 roubles à la disposition de ses éxécuteurs testamentaires, Rimski, Glazounov, & Liadov qui étaient chargés d'entretenir un certain nombre de fondations musicales (prix, concerts, concours & assistances aux compositeurs). Tous ces renseignements nous sont fournis par une petite brochure qui vient de paraître à la Maison Röder de Leipzig, et que nous ne saurions trop signaler à

PERGOLESE
Caricature de Ghezzi (Bib. du Vatican)

l'attention de tous les amis de la musique. Ajoutons, que c'est notre Collègue M. Rouart, qui est à Paris dépositaire de ces éditions, et nous souhaitons vivement qu'il hérite du même esprit de générosité.

CURZON (H. de). — *Meyerbeer.* (Collection Laurens in 12°.)

Meyerbeer est un problème. Quand on voit les divergences d'opinions dont sa musique a provoqué l'explosion, on se prend à douter de la valeur de toute critique musicale. M. est et a été à la fois un dieu et un diable pour les amateurs, et aujourd'hui encore, malgré le recul, il provoque d'invincibles antipathies à côté de très réels applaudissements. M. de Curzon a très justement senti la difficulté d'un pareil sujet, et s'en est tiré le plus habilement du monde en faisant la part également belle aux adversaires et aux partisans du maître. Il a très justement mis en valeur les qualités d'adaptation de M., qui font de lui moins un artiste créateur, qu'un extraordinaire metteur en scène. La curiosité, l'assimilation, le perpétuel éveil d'une sensibilité inquiète, le génie de l'acclimatation, voilà les qualités de Giacomo, celles qui lui concilient l'admiration de l'abbé Vogler, celles qui le déterminent à s'enfermer pendant dix mois après avoir entendu le pianiste Hummel, afin de *s'humeliser* entièrement, celles qui le font écrire d'Italie "*il me semble être italien de naissance,*" celle qui nous le montrent compulsant les œuvres de tous les temps, et ne trouvant jamais les siennes assez complètes "Meyerbeer fait ce qu'il veut," écrivait Weber. Et c'est vrai, mais il ne sait pas exactement ce qu'il veut. Il veut tout ce qu'il lui serait possible de vouloir, s'il était à la fois Luther et Cimarosa, Lully et Beethoven, et dans son œuvre voisinent le choral "Ein'feste Burg" à côté de la IXe symphonie. Il est probable que c'est précisément cette mise au point des valeurs musicales de tous les temps, ce gigantesque kaleidoskope historico-dramatique, dont les auditeurs de 1850 ont apprécié le cosmopolitisme. Meyerbeer même, lorqu'il écrit pour lui, semble instinctivement n'écrire que pour le public ; et le public l'a récompensé de cette intuition. Jamais d'ailleurs pareilles ressources musicales n'avaient été mises au service de l'opéra. M. peut donc être considéré comme un très grand homme, sans être pourtant un grand artiste. Notre collègue de Curzon a eu le courage de le dire, et d'appuyer ses opinions de témoignages intéressants (ceux de Weber en particulier). Il faut lui savoir gré de ce volume, clairement écrit, et judicieusement illustré.

J. E.

THIBAUT (P. J.) — *Panégyrique de l'Immaculée dans les chants hymnographiques de la Liturgie grecque.* (In-8° de 52 pages, 10 fr. Paris, A. Picard).

Cette publication, qui est la mise au point d'une étude présentée au "Congrès marial" de Rome par l'auteur, le P. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, un des rarissimes musicologues byzantinisants, offre une mine assez abondante de mélodies traditionnelles de l'église grecque, rigoureusement transcrites par l'auteur sur les livres en usage. (Deux ou trois le sont toutefois d'après d'anciens manuscrits ; mais la lecture de ceux-ci est soumise à tant d'incertitudes, que le texte présenté ainsi doit être accepté sous toutes réserves).

On trouvera dans ce livre une bonne partie des *troparia*, *kathismata* et autres chants analogues les plus populaires de l'art byzantin actuel, tel qu'il a été fixé depuis Pierre de Peloponnène et la réforme de Chrysanthe de Madyte.

Dans une trop brève introduction, le P. Thibaut fait remarquer qu'en dépit des attaques des grecs modernes contre la "définition dogmatique" de l'Immaculée-Conception de la Ste Vierge, c'est-à-dire sa préservation, dès les premiers instants de son existence, de tout péché,

cette croyance de l'église n'en est pas moins inscrite en toutes lettres dans les livres liturgiques dont se servent, depuis une longue suite de siècles, les églises grecques, soit unies à Rome, soit séparées. (Cf. également p. 47.).

Le P. Thibaut, à l'appui de ce fait, a extrait, des divers offices liturgiques grecs, une soixantaine de chants à l'Immaculée, qui forment un très intéressant ensemble. Tous évidemment, ne sont pas captivants, mais il en est de très beaux et de charmants, tel le petit joyau du Τὴν ὡϐαιότητα (p. 20). Chaque chant, transcrit en notation moderne, est accompagné de sa traduction française.

J'aurais aimé que paroles et chants portent l'indication de leurs origines. Telle œuvre de Saint Jean Damascène par exemple, passe ainsi inaperçue; et ceux qui n'ont pas l'habitude de la liturgie byzantine ne sauront distinguer les *automela* des *prosomoia*. L'ensemble n'en demeure pas moins d'un intérêt certain : en utilisant ce livre, on pensera que le rythme de ces pièces doit être très souple dans l'exécution, et qu'il ne faut pas trop s'attacher aux passages ornementés, qui varient d'une édition à l'autre.

LIVRES REÇUS

— 女子新唱歌 Nouvelles chansons pour les jeunes filles. Trois cahiers. Cháng-Hàï, Imprimerie du Commerce, 1908. Prix du cahier : 20 cents.

— 唱歌集 Recueil de chansons. A l'usage de l'enseignement primaire, spécial et secondaire. Cháng-Hàï. Imprimerie du Commerce, 1909. Prix du cahier : 50 cents.

— 學生唱歌集 Recueil de chansons pour les élèves. Cháng-Hàï. Librairie des Sciences, 1re édition, 1906 ; 2e édition, 1907. Prix : 20 cents.

— 振夏唱歌集 Recueil de chansons patriotiques, par Oû Kouò-Siaï, de Ts'iên-T'âng. A l'usage de l'enseignement primaire supérieur. Hâng-Tcheou. Librairie de Morale et d'Histoire, 1907. Prix : 35 cents.

— 初等小學樂歌科書 Méthode de musique et de chant a l'usage de l'enseignement primaire élémentaire. Cháng-Hàï. Librairie scientifique illustrée, 1re édition, 1907 ; 2e édition, 1908. Prix : 12 cents.

— 唱歌遊唱戲 Jeux chantés. Cháng-Hàï. Imprimerie du Commerce, 1906. Prix : 25 cents.

Ces volumes chinois nous ont été envoyés par notre ami M. Hou-Té-Van, ministre Plénipotentaire du Céleste Empire à Vienne, auxquel nous offrons ici tous nos remerciements.

— STORCK (Karl). — *Musik und Musiker in Karikatur und Satire* (Oldenburg in gr. G. Stalling, in 4° d. 448-48 pp. Mk. 20).

— CHILESOTTI (O.). *L'evoluzione della musica.* (Torino. Bocca. in 12° d. 165 pp. Lire 3).

— HOFFMANN (Dr. B') *Kunst und Vogelgesang* (Lpz. Quelle und Meyer, 1908 in-12 de 230 pp ; Mk. 4.20).

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU JEUDI 22 DÉCEMBRE 1910

L'Assemblée Générale est ouverte à 4 heures, chez MM. Gaveau, 45, rue de La Boëtie, sous la présidence de M. Charles Malherbe.

Assistaient à cette séance : MM. Malherbe, Ecorcheville, Prod'homme, L. de La Laurencie, Boschot, de Bertha, Laugier, Trotrot, Mlle Daubresse, Landormy, Calvocoressi, Vinès, Marnold, Greilsamer, M. Brenet, Knosp, G. Lefeuve, Mme G. Lefeuve, MM. Guérillot, Legrand, Chantavoine, Emmanuel, Lichtenberger, Mutin, Mmes Filliaux-Tiger, Wiener-Newton, Gallet, MM. Ténéo, Calmann-Lévy, Dauriac, Gastoué.

S'étaient fait excuser : MM. Laloy, Henri-Martin-Barzun, G. Astruc, de Morsier, Griveau, Gaveau, Mmes Laloy, Uchard-Delhez, Capoy, Mlle Sauvrezis, MM. Lyon, Baudin, Mme Landowska, MM. Quittard, Th. Reinach, J. d'Udine, Mozkowski, Philipp, Sautelet, Brussel, Gariel, Boutarel, Rouart, Mlles Girod, Chevalet, Mme Fouquier, MM. Poirée, Herwegh & Ogier.

Après la lecture du procès-verbal de la dernière Assemblée générale, le Président indique la modification à l'article IV des Statuts, présentée par le Comité, et qui consiste, à augmenter le nombre des membres de ce Comité. L'Assemblée vote, le principe de cette modification, et ajourne l'élection du Comité, afin de permettre aux candidatures de se présenter.

La parole est donnée au Secrétaire général pour son rapport.

La candidature de M. Cucuel, présentée par M. Brenet & M. L.-de La Laurencie, est adoptée à l'unanimité.

Le Président donne lecture d'une lettre de M. Chantavoine, posant une question, relative à la revue S.I.M., et à l'entente conclue entre la Société et cette revue dans la séance de juin dernier. Après avoir entendu les explications de M. Ecorcheville, la question est renvoyée au Comité.

Le Président donne ensuite lecture d'une lettre de M. Maurice Emmanuel, relative à la séance du *Corpus*, tenue à Munich en septembre dernier. Une discussion s'engage à ce propos, d'où il résulte, que la Commission du *Corpus* n'a nullement eu la pensée d'éliminer de ses travaux les bonnes volontés des musicologues français qui se présenteraient éventuellement, et reprendraient la place laissée vacante par notre collègue Pierre Aubry.

Sur la proposition de M. Mutin, l'élection du Comité sortant est ajournée, de façon à coïncider avec les élections du Comité complémentaire s'il y a lieu.

Le Trésorier ayant été empêché d'assister à la réunion, son rapport sera entendu dans la prochaine Assemblée.

La séance est levée à 6 heures 1/4.

Leurs Mains

— *Procurez-vous les silhouettes craniennes des musiciens. Avec un simple conformateur de chapelier, ce sera facile. Vous verrez ensuite un phrénologue. Ce sera un document inédit et curieux.....* Faite à brûle pourpoint, autant que peut brûler un glacé, boueux et malfaisant soir de novembre, cette commande était bien surprenante..... Mon voisin de route, ou plutôt de rue, était il sérieux ? C'est que, surtout connu comme érudit musicographe, il est encore un de nos fastueux humoristes. Sa manière de pince sans rire, d'opérateur à froid l'apparente avec l'inoubliable Marc Twain, et en fait un redoutable mais discret émule de notre Tristan Bernard, ce professionnel de l'esprit à qui l'on prête tout de même un peu plus qu'il ne donne.

Ce n'était pas l'humoriste qui parlait, mais le musicien, le Directeur de.... mettons de la première Revue musicale.

— *Soit ! mais, pour atteindre un but aussi élevé, certains travaux d'approche, sont indispensables. Avant la tête, il faut conquérir les mains. Leur reproduction, leur consultation au point de vue chiromancie ne seront pas moins suggestives que celles de cranes.*

— *Si vous voulez. Vous continuerez ensuite par les cranes..... Vous finirez par le reste.*

Sollicités de bien vouloir faire photographier leurs mains, des Maîtres se sont étonnés avec bonne humeur, d'autres ont accepté sans question, ni réserve..... D'un projet téméraire à une réalisation que l'on craint difficile il n'y a donc pas si loin quand on s'adresse à de fameux artistes qui sont en plus spirituels et bienveillants. A tous exprimons notre vive reconnaissance doublée de nos excuses pour les avoir ainsi dérangés dans leurs multiples occupations.

Car nous avons pu réunir les mains des seize musiciens que voici :

Bruneau	Fauré	Leroux	Ravel
Busser	Gunsbourg	Massenet	St Saëns
Chevillard	Hue	Messager	Vidal
Dubois	Lazzari	Paulin	Widor.

Les séances de pose chez le Maître photographe Paul Berger n'ont pas manqué de saveur. On connaît l'artiste. Des compositions harmonieuses, originales, personnelles, de surprenants effets de clair-obscur, apparentent sa photographie à l'eau forte et en font un Art véritable.

On est moins familiarisé avec l'homme. C'est un nerveux, un fébrile, vraiment curieux à observer lorsqu'il est passionné, par d'illustres modèles, ainsi qu'il en a connu pas mal et comme, pour cette étude nous nous lui en avons envoyé pendant quelques jours une moyenne d'un toutes les heures... de clarté.

Dans ces moments-là, M. Paul Berger devient un Frégoli inconscient. Il est Clown par ses contorsions et ses grimaces, barnum par ses boniments, danseur par ses bonds, ses bras arrondis et levés en anse du panier...

Poum ! un saut pour ouvrir ou fermer les rideaux, régler l'éclairage dont il ne confie le soin à personne.

Rooon. Un grondement sourd. Des yeux terribles. C'est pour le ciel nuageux, gris, défavorable.

Un sourire, la main sur le cœur, les jarrets cambrés, une petite histoire. C'est pour faire patienter le modèle.... On sait quand un photographe vous tient, mais pas quand il vous lache, ou ce n'est qu'après... Mais ces MM. étaient tous d'excellente humeur M. Saint-Saëns voulait réveiller le chien qui s'obstinait à dormir sur le canapé, contait des histoires gaillardes, faisait connaissance avec les sansonnets de M. Berger qu'il voulait rendre à la liberté — pas M. Berger, les sansonnets... —

M. Massenet admirait un portrait de Melle Lucy Arbell en effet admirable. — M. Chevillard demandait si ces photographies de mains n'étaient pas un subterfuge hypocrite destiné à compléter le service authropométrique de M. Bertillon... En somme charmantes après-midi. Beaucoup d'entrain.

* * *

On est libre de ne pas croire à la science de Mme de Thèbes. Peut-on, ne pas en avoir l'extrême curiosité ? Cornues énormes livres, oiseaux vivants, serpents empaillés ? Décor charlatanesque, grotesque, risible ? Du tout. Une femme de chambre correcte, jeune, agréable, introduit au salon. Bonne atmosphère tiède, discret parfum. On le croit d'Orient. Encens, myrrhe, benjoin ? Tout simplement du thyn grillé. Sur la cheminée de marbre blanc où brûle une lampe montée sur un grand vase de céramique grise et brillante, en terre cuite, le buste de Madame de Thèbes préside entre deux petits éléphants qui se regardent en chiens — pardon — en éléphants de faïence qu'ils sont. En face et près du foyer habité par une salamandre petite mais qui a du tempérament, une table aux angles ornés de trompes d'éléphants (les armes de la maison) porte des vases persans, des mains de bronze et de plâtre..... Dans la pénombre somnole un ameublement de bon goût ancien. Sur la tenture cramoisie miroitent les glaces et un grand nombre de portraits.

Le cabinet de travail, normal et cossu. Flatteusement dédicacées, des photos de savants, d'artistes, de comédiens, d'empereurs. Dans une petite armoire vitrée, des moulages, jolies mains fuselées, élégantes, faites pour le luxe, l'oisiveté, les caresses. D'autres grossières, déformées, de pauvres pattes constituées pour toutes les besognes.

Une porte ouverte sans éclat mais avec décision. Une portière soulevée. Cheveux drus et grisonnants, visage énergique, masculin et spirituel grande, forte, un air assez imposant mais très cordial de grande bourgeoise ; une voix assez autoritaire, un rien aiguë: c'est Madame de Thèbes.

Ainsi qu'il a été convenu, sans aucune indication pouvant la guider Mme de Thèbes va nous donner sa consultation. Mais avant, elle fait observer que ce travail est compliqué d'une grosse difficulté. Il y a lacune dans les moyens d'investigations portant sur des photographies, et non sur des mains vivantes, dont la couleur, la température, la transparence, la consistance aideraient considérablement dans la diagnostique.

Méfiez-vous Madame. Ce sont peut-être des mains de bandits, de condammés à mort.....

Armée de la loupe professionnelle, dans la solitude et le calme de la nuit qui font sa réponse assez impressionnante, Madame de Thèbes réplique :

— *Condamnés à mort ?... Il y en a parfois, Monsieur, ainsi qu'au gâtisme, à la folie.*

Que les Maîtres se rassurent. Leurs mains ne portent pas le signe fatal. Ils sont tous des condamnés..... à vivre. Les consultations que je viens d'avoir avec Madame de Thèbes et d'après lesquelles j'ai rédigé ces fiches et mis, si l'on peut dire, ces mains.... sur pieds... vont le leur prouver.

ALFRED BRUNEAU

Penchant plutôt du côté des arts que des sciences. Peut-être de la musique. On doit avoir l'inspiration si non entravée du moins réglée par un esprit très méthodique lequel doit faire aboutir cette inspiration à un résultat très appréciable, accusant une vive personnalité. D'un genre plutôt sévère pouvant aller jusqu'à l'âpreté non dénuée de lyrisme. Travail jamais désordonné ni livré au hasard. Résultat artistique dû aux qualités de grande puissance et logique indiquées par le pouce.

Intelligence très claire, élégante et vive. Impulsif. Ne s'est pas cantonné dans un seul plaisir ou métier : très éclectique. Aime tous les arts, en particulier la littérature, moins la poésie ou bien rarement, puisque, idéaliste et impulsif on l'est avec une grande et indéfectible provision de logique perfectionnée de psychologie et d'indéniable esprit critique. On ne s'enthouisiasme pas sur des apparences, si jolies, si trompeuses soient-elles. On n'est pas amateur de fantaisie, mais plutôt de réalisme.

Nous avons parlé d'impulsion. On en trouve plutôt les restes, on peut même dire, en donnant au mot son acception absolue : *les vestiges*. Oui, on a dû être autrefois bien plus impulsif. Mais la vie vous a dressé. Il semble qu'aujourd'hui on soit prêt à tous les coups de dents, sans jamais en parler, car si on n'est pas vaniteux, on est très intelligemment orgueilleux, pas à l'impériale, mais à l'intérieur : en dedans.

Si on s'en rapporte aux indications de chance assez tourmentée, on n'a pas dû faire sa carrière sans mal. Est-ce la lenteur des bonnes circonstances tout de même appréciables en qualité si ce n'est en quantité ? Nous croyons plutôt que les causes d'obstruction dans la réussite rapide, vinrent de cet esprit critique, manifesté par des mots à l'emporte-pièce, par une spirituelle et carrée franchise d'opinion, qui ne devait pas revenir sur ses arrêts, puisque l'on est un féroce entêté.

Comme on est très psychologue et d'une finesse cousine germaine de la malice, si elle n'est sœur du même lit, comme on a une main aussi volontaire que légitimement ambitieuse, on a dû arriver. Il se peut que ce ne soit pas jeune ; mais l'arrivée n'est pas douteuse. Elle présente une interruption assez longue, suivie d'une reprise définitive.

La réussite et la connaissance de la vie ont transformé l'esprit acerbe. On en a toujours, mais on sait s'en servir. L'arme est maintenant sans danger pour soi sinon pour les autres, car elle est restée redoutable.

Au total, on est très intelligent. C'est la grande cause d'où résultent art véritable et cœur bienveillant.

Avant de quitter la main, la chiromancienne insiste près du sujet pour qu'il ne force pas avec des travaux excessifs son système cérébral qui, bien que résistant, doit cependant être assez fragile, comme toutes les machines de grande précision.

Mains de M. Alfred Bruneau.

Mains de M. Busser.

BUSSER

Ces mains ne sont pas extrêmement révélatrices. La profession du sujet n'est pas très facile à déterminer. Sans doute, une certaine allure du *Mont de Vénus* indique l'amour de la musique. Quelques autres signes nous prouvent aussi que l'on est doué pour elle. Mais, où est l'irréfutable indication qui prouverait la vocation ? Toutefois, si ces mains n'ont pas le paraphe absolu d'une spécialité, par contre, elles ont en elles une indiscutable Destinée artistique.

Bien qu'incomplète, la nature du sujet n'en est pas moins fort intéressante. Elle a dû manifester déjà une fort attachante vitalité intellectuelle. Ces mains son loin d'être neutres. Pour ne pas avoir produit l'apothéose, elles ont donné des preuves. Bien que nous croyons l'inconnu plutôt musicien, admettons qu'il soit artiste peintre. Caractérisons le talent, en disant que cet artiste est surtout capable de croquis, de pochades, tout à fait remarquables, mais pas de grandes fresques.

* * *

Ces mains sont les premières parmi les secondes.

Soyons justes, il faut bien dire aussi que l'on a contre soi une très mauvaise ligne de réussite. On n'est certainement pas un veinard ! Que l'on se console. Si l'on n'est pas le grand élu de la Chance, on est appelé dans la seconde moitié de sa vie à profiter des remords de la Veine, qui pourrait bien avoir des petits béguins. Par exemple n'hériterait-on pas ? Ne gagnerait-on pas un lot, sinon gros, du moins gentillet ? Cette manne serait bien agréable et bien utile à l'esprit d'indépendance dont on doit être pourvu, nous pourrions même dire affligé. Un esprit d'indépendance qui doit aller jusqu'à faire oublier ses intérêts, bien que la ligne de tête plaide en faveur d'un esprit très pratique.

Allons, que l'on se décourage pas ! Le plus dur de la partie est joué. Voici venu le tour des atouts, de la petite partie de consolation, la vraie, pas celle du bonneteur...

CHEVILLARD

Résolu, batailleur, énergique. A lui seul le pouce gros et robustement enraciné — *un chêne* : est un aveu de volonté formidable allant jusqu'à l'emportement, jusqu'à la violence. Il ne s'en suit pas que ce pouce est d'un méchant. Au contraire. Bonté certaine, mais sans tendresse, faiblesse, ni niaiserie. Bonté qui doit se manifester avec une justice impitoyable. On n'est pas le vulgaire *bourru bienfaisant.*

Avec un telle destinée dans les mains, serait-on un subalterne ? Jamais ! S'il est sûr que l'on n'est pas fait pour obéir, on ne l'est pas davantage pour rester neutre, en dehors de l'action. On est fait pour agir. On est qualifié pour le commandement. On doit l'exercer avec adresse et mathématique, puisqu'on est doué d'un très belle de ligne direction. On ne peut souffrir la plus petite influence en aucune occasion, ce qui ne veut pas dire irritabilité mais résolution.

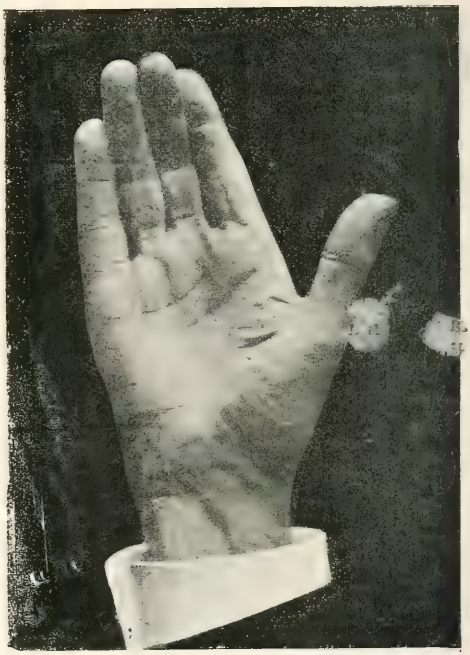
La très grande vitalité dont on jouit, doit par moments, prendre la taille de féroce énergie. On doit avoir une énorme puissance de travail. Il ne doit pas s'accomplir avec la patience et la pesanteur du bœuf creusant le sillon, mais avec impétuosité. Organisé pour le commandement, la bataille, on doit donner l'assaut, en toute connaissance de cause puisque l'on est, nous l'avons dit, guidé par une remarquable ligne de direction. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que l'on soit un militaire qui aurait de surprenantes facultés d'intendant. En effet, la majorité des doigts, beaux et carrés appartient aux gens qui ont en plus du sens pratique de la vie celui plus spécial des chiffres. On doit être accompli homme d'affaires. Est-ce dans la vie militaire ? Si c'est dans la vie civile on est un fameux général, en redingote : grand industriel, commerçant, financier ? En tout cas un remueur de chiffres. Et cependant, différentes places de la main, plus le conique doigt d'Apollon, dénoncent un véritable goût pour les Arts...

Quoiqu'il en soit, une excellente ligne de soleil est l'indice d'une très belle réussite. On doit être en vue. On n'en tire pas vanité. On est simple et serviable en toute occasion.

Si dans l'exercice de son métier, on est ardent, inflexible, au repos on doit aimer plaisanter rire et bien manger. On est plus gourmand que sensuel ? A-t-on jamais perdu un temps considérable avec l'amour ? C'est douteux. On a toujours dû le considérer un peu comme une distraction... On est plutôt un grand affectueux qu'un grand amoureux. On n'a pas dû s'en repentir, on n'a pas gaspillé sa jeunesse qui a été laborieuse. On est appelé à réussir si ce n'est déjà fait, ce qui nous paraît certain. En passant, un conseil : que l'on prenne soin de sa vessie et de ses reins qui doivent être la partie faible du sujet bien constitué dans l'ensemble.

Clichés Paul Berger

MAINS DE M. CHEVILLARD.



Clichés Paul Berger.

MAINS DE M. THÉODORE DUBOIS.

THÉODORE DUBOIS

A en juger par les mains dont l'une ne ressemble pas du tout à l'autre, nous sommes en présence d'une nature très complexe et difficile à définir.

Dans la main droite : imagination, impulsion, prodigalité.

Dans la main gauche : réserve, terre à terre, avarice.

Cependant... on a des doigts coniques, donc on est bon, un peu à l'étourdi. Bien souvent après l'on doit s'apercevoir que l'on a été... disons trop bon. Si l'on est bon avec impulsion, car on est un grand, incorrigible et incurable impulsif, on doit l'être avec mélancolie, non bon d'instinct mais parce que le Monde vous paraît vraiment digne de tendresse, de pitié. C'est un idéal... On le perdra probablement avant qu'il nous reprenne...

Grâce à un très bon cœur, on a dû presque toujours être à la disposition du prochain. On a donné beaucoup. On a reçu moins. On n'a pas dû être toujours très heureux. Ennuis, déceptions, chagrins, sont-ils tout à fait étrangers à un farouche amour d'indépendance ?

La sensibilité dont on est riche, est accompagnée d'une certaine réflexion ou plutôt d'un certaine hésitation, car son impulsion n'empêche par le contrôle, le sentiment avec l'objet qui l'inspire... Mais c'est après. Quand il n'est plus temps ! Comme on est un grand imaginatif, on s'exagère les choses. D'avoir été faible, parfois dupe, on s'en veut plus qu'il n'est besoin. Alors, on se jure de ne plus recommencer... mais l'on réitère. Ce sera toujours ainsi. Il faut mieux en prendre son parti, s'en faire une philosophie. Ce serait un moyen de vivre à peu près tranquille, de ne plus être en perpétuel désaccord avec ce que l'on veut et ce que l'on fait.

Avec de tels signes d'impressionnabilité, de tendresse, de prime saut, que l'on détient en tant qu'homme, il est vraiment bizarre que l'on soit à ce point différent, en tant qu'artiste. Car on doit être artiste.

Si la main ne ment pas, on doit avoir un art sévère, impeccable. *Aes triplex !* Toutefois, cette gravité ne doit ni déplaire, ni fatiguer. Elle a son charme. Ne s'agit-il pas d'un art essentiellement harmonieux, Quoiqu'il en soit, ce genre a dû conquérir. On a en effet une très jolie carrière avec précoce et très belle réputation vers trente ans. Pourtant on n'a pas dû avoir la grande impatience de se faire connaître quand même. Si on a les mains d'un homme volontiers fier, on n'a certainement pas celles d'un ambitieux. On ne l'est pas assez.

N'a-t-on pas eu des chagrins sérieux qui sont restés les vieux ennemis, les vieux hommes de mauvaise compagnie ? N'a-t-on pas été déçu en affection plutôt qu'en amour ? L'absence totale de sensualité semble en effet avoir épargné les grandes aventures et les terribles crises passionnelles.

On est en somme un cérébral. On a une intelligence très éclectique, dont l'appétit doit aller parfois jusqu'à la boulimie. Partant de cela, on doit aimer, rechercher une variété, un renouvellement de connaissances, de vues, de sensations, qui infailliblement ont dû vous faire voyager, ou tout au moins vous en ont donné le désir ardent. Le contraire étonnerait violemment.

PIERRE-JOBBÉ DUVAL.

Au prochain numéro :
FAURÉ, GUNSBOURG, HUÉ, LAZZARI.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS.

PARUS

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, par Antoine Francisque, tablature de luth, transcrite pour piano à deux mains; 1 volume in 4° de 100 pages . . . **5 fr.**

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'Etat civil d'artistes musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650) ; 1 volume in-4° . . . . . **10 fr.**

A. GASTOUÉ. — Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France; 1 volume in-4° . . . . . **20 fr.**

P. AUBRY. — Cent motets du XIIIe siècle, tirés du ms. Ed. VI-4 de la Bibliothèque de Bamberg; 3 volumes in-4° . . . , ... **150 fr.**

P. AUBRY. — *Le Chansonnier français de l'Arsenal* (XIIIe siècle), 15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Notices par M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse. La livraison . . . . . **10 fr.**
(On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.)

M. BRENET. — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais.* — Un volume in-4° de 300 pages. . . . . **15 fr.**

J. ECORCHEVILLE. — *Catalogue du fonds de Musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (jusqu'en 1750.) — Huit volumes de 250 pages chacun, contenant dix mille thèmes de musique, et de nombreux fac-simile. L'ouvrage complet. . . . . **500 fr.**

SOUS PRESSE

H. QUITTARD. — *L'Œuvre de clavecin de Chambonnières* d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7 1852 de la Bibliothèque nationale. — Un volume in-4° de 100 pages de musique . . . . . **5 fr.**

EN PRÉPARATION

A. PIRRO. — *Les correspondants du Père Mersenne.* — Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale. Vol. I (*J.B. Doni*) — Un volume in-4° de 200 pages . . . .

L. DE LA LAURENCIE. — *Les Musiciens de la Maison du Roy* aux XVII° et XVIII° siècles. (Inventaire musical de la Série O[1] des Archives nationales) — Deux volumes de 200 pages chacun.

E. BLOCHET. — *Traité de Musique*, composé par *Sharaf ed-Din Haroun.* (XIII° siècle), d'après le manuscrit original de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-similé du texte Arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.

H. DE CURZON. — *Correspondance des Directeurs de l'Opéra*, conservée aux Archives Nationales. — Un volume in-4° de 150 pages.

L. LALOY. — *K'în poù.* Recueil d'Airs pour le *k'în* ou luth chinois, transcrits de la tablature.

LE COMITÉ DE LA PUBLICATION :

P. Aubry, M. Brenet, L. Dauriac, J. Ecorcheville, H. Expert, L. de la Laurencie, Ch. Malherbe, E. Poirée, G. Prod'homme, R. Rolland, J. Tiersot.

UNE RENCONTRE AU MUSIC-HALL

CONTE DE NOEL OU DU PREMIER DE L'AN.

Pour Willy.

Le soir du réveillon, dans la cohue qui remplissait le " brillant établissement de la rue Richer " (comme on dit à la quatrième page des gazettes), je me suis trouvé placé, sur un mauvais strapontin fort coûteux, dans le voisinage de trois spectateurs étranges. Ils étaient proprement vêtus, mais d'une façon tellement surannée qu'aucun notaire de la plus attardée province ne se fût exhibé, à notre époque, sous des accoutrements si vieillots. L'un d'eux, très fort, le visage gras et l'air ecclésiastique, semblait s'amuser médiocrement, bien qu'il écrivît sans cesse quelque chose sur un gros calepin graisseux. Ses compagnons le traitaient avec déférence. Le plus petit des trois, les traits fins, le nez busqué, l'aspect fort distingué, malgré sa mise extrêmement modeste, affichait un état de plaisir intense. Il tressautait continuellement sur son fauteuil, aux rythmes de l'orchestre. Le dernier — un nez fureteur chaussé de lunettes, sous une tignasse frisée — paraissait plus préoccupé d'admirer le galbe des jolies personnes en scène que de suivre le spectacle.

Il me semblait bien les reconnaître tous trois et ma raison qui, tout autre soir, eût démenti la rencontre, acceptait cette histoire de bonhomme Noël comme toute naturelle... L'atavisme !

A un moment, une jeune personne, toute vêtue d'or, sa jolie tête emprisonnée dans un turban d'or surmonté d'une aigrette, se mit à lancer, avec des trémoussements épileptiques et d'ailleurs beaucoup de talent, des couplets endiablés, où il était question d'une certaine Cavalieri : " Nina, Nina, comme à ce jeu-là !..." Le visage de mon gros vieux se dérida, il suça son crayon et je vis qu'il notait, sur son carnet, le thème de la chanson célèbre *Funiculi-Funicula*, sur laquelle étaient adaptés ces couplets de la revue. Le plus petit des trois, la face épanouie, frappa la cuisse de son voisin et, avec un accent allemand prononcé :

— Avouez, Franz, fit-il, que c'est épatant !

Franz, les joues enflammées, ne quittait pas des yeux Mlle Marnac.

— Epatante ! répondit-il avec le même accent.

— Moi, je te parle de la musique !...

Mais Franz maintenant suivait des yeux Mlle Marville; et quand celle-ci s'étendit sur un lit de repos, dans la pose célèbre du portrait de David :

— Madame Régamier ! fit-il si haut que les femmes de la baignoire voisine éclatèrent de rire. Elles étaient d'ailleurs aussi stupides que richement vêtues, ces femmes, et ne connaissaient ni Mme Récamier ni aucun des personnages historiques mis en scène.

— Et celle-là, Wolfgang ? demanda le petit père aux lunettes.

Mais Wolfgang n'écoutait plus que la musique ;

— C'est un génie colossal, Monsieur, le compositeur de cette revue, me glissa-t-il à l'oreille. Quelle invention mélodique, quelle variété de rythmes, quelle abondance de coupes ! Je n'ai pas de programme ; savez-vous le nom de ce maestro ?

— Mon Dieu, Maître, ce serait long à vous expliquer. Il y a plusieurs compositeurs. Je

vous raconterai cela tout à l'heure, si vous me permettez de vous offrir une chope à la sortie, ainsi qu'à M. Bach et à M. Schubert.

— Vous nous connaissez ?

— Pas personnellement, mais...

— Chut, chut ! me fit Mozart, qu'un nouvel air plongeait dans l'extase.

Une demi-heure après nous étions attablés chez un bistro. Bach demeurait silencieux, mais ses deux compagnons me racontèrent que, venus pour une semaine sur la terre, ils avaient choisi Paris comme lieu d'excursion, parce qu'aux Champs-Elysées tous les derniers débarqués de bonne foi affirmaient qu'actuellement l'école française offre, en musique, plus d'intérêt et de nouveauté qu'aucune autre.

— Depuis quatre ou cinq jours, me dit Schubert, nous sommes allés aux Concerts Symphoniques, à l'Opéra-Comique, à l'Opéra, à la Gaîté. Nous avons entendu jouer beaucoup de notre musique, ce qui nous a flattés. Nous ne l'avons d'ailleurs pas tout de suite reconnue ; on la joue si fort et si vite ! Et puis nous avons entendu de la musique de vos auteurs vivants. Nous n'y avons rien compris du tout. Mais rien de rien ! C'est un bruit vide de sens, dénué de toute tonalité, sans la moindre trace d'idées quelconques. Je crois qu'on s'est moqué de nous.

— Rimsky nous avait bien prévenu, le jour de notre départ.

— Rimsky est un garçon si superficiel ! lâcha le père Bach, qui n'avait pas l'air d'écouter.

— Enfin nous avons échoué ce soir à ce spectacle des *Folies-Bergère*, où nous avons eu le plaisir de vous rencontrer. Quelle joie, cher Monsieur, quelle joie ! Nous ne comprenons pas les paroles ; la musique n'est peut-être pas toujours d'un goût parfait et manque un peu de développement. Mais quelle verve, que de thèmes, quelle finesse de lignes si souvent et quelle orchestration logique et plantureuse ! L'excellent chef d'orchestre ! et puis quels interprètes, M. le professeur d'Udine ! Ceux de vos grands théâtres manquent de vie, de sentiment, de " stimmung. " Ils ont l'air de s'ennuyer si fort, d'avoir si peur de s'extérioriser ! Leur chant n'est pas musicalique.

— Cela s'appelle le grand style, cher Maître, la crainte de l'emphase.

— Le grand style, Seigneur Christ ! Mais c'est un de vos auteurs gaulois qui a dit que le style est de l'homme même. Cette Mlle Marnac, qui a de si jolis bras et de si jolies jambes, n'a pas peur de l'emphase. C'est vraiment une musicienne. Je crois qu'elle a beaucoup de style ; il est de la femme même.

— Elle entrera plus tard à l'Opéra, quand elle l'aura perdu.

— Faut-il qu'elle le perde ?

— Nécessairement, pour entrer à l'Opéra.

— Alors nous n'irons plus à votre Opéra national.

— C'est comme les danses ; mais je vous expliquerai cela un autre soir... Il se fait tard et vous êtes sans doute fatigués.

— Eh bien ! si vous nous faisiez le plaisir de venir demain à " l'ôlymbia " ? N'est-ce pas ainsi que vous dites ?

— N'y allez point, chers Maîtres ! Vous verriez danser Mlle Odette Aubert ; c'est un fort joli spectacle. Et vous y entendriez encore des airs qui vous enchanteraient. Mais l'Olympia a déjà quelque chose de grandiose et de quasi officiel, qui glace les interprètes. Certaines étoiles y dansent et y chantent d'une façon presque aussi ennuyeuse que dans nos académies. Nous ferions mieux d'aller soit à la Scala, où Mlle Aimée Favart ferait vos délices, Maître Mozart, soit à Ba-Ta-Clan où, comme vous le dites, s'extériorise si puissamment Mlle Marthelette. Mais peut-être n'avez-vous plus qu'une soirée à passer en ce monde ?

— Qu'une seule, précisément.

— Eh bien ! venez à la *Cigale*. Je vous y retiendrai une loge. A Paris vous êtes chez moi.

Je les quittai dans la rue. Jean Sébastien s'en fut seul se coucher et les deux autres, très joyeux, s'en furent aussi se coucher.

Je les rejoignis le lendemain, Boulevard Rochechouart. Bach avait passé sa journée à écrire des fugues sur *Funiculi*, la *Mattchiche* et le *Kic-King* et un merveilleux prélude sur l'étonnante chanson de la Posada dans l'*Amour en Espagne*, de Valverde. Il voulut bien m'en offrir le manuscrit, que j'ai cédé fort avantageusement à l'excellent M. Malherbe. Je n'ai pas le sens historique et je préfère aux autographes peu lisibles une bonne édition de Peters.

Mozart avait improvisé, sur une table de café, trois *Ouvertures* fort modernes, mais d'un modernisme beaucoup plus voisin de celui de M. Bosc ou de celui de M. Borel-Clerc que de celui de M. Debussy. Schubert ne nous dit pas ce qu'il avait fait.

La soirée fut exquise. Vilbert, dans diverses scènes de la revue, en Caruso, en vieux médecin et en M. Fallières, nous parut génial. Marthe Lenclud dansa et chanta ; mes invités lui trouvèrent plus de talent comme chanteuse que comme danseuse. Je n'osai pas leur faire observer que ses jambes seules et non son gosier étaient des transfuges de l'Opéra. Ils auraient fini par humilier mon amour-propre de contribuable. Mais quand Miss Campton fut en scène, je finis par croire, avec mes trois revenants, que nous assistions au spectacle le plus parfait de Paris.

— On ne sait plus, disait lyriquement l'auteur des *Noces de Figaro*, on ne sait plus si ce sont les mollets de cette personne qui font naître cette symphonie, dans laquelle le cappelmeister a introduit une partie si ingénieuse de kleiderbürste : Tch, tch, tch ! ! ! Tch, tch, tch ! ! ! ou si c'est l'orchestre qui s'épanouit dans les mouvements de cette grâcieuse divette..... Et puis elle chante à merveille. C'est une artiste.

— C'est une grande artiste ! affirma le père Bach.

— Si tu avais le temps de faire des démarches, Wolfgang, dit Schubert, tu devrais tâcher de faire monter ta *Zauberflöte* dans un de ces cafés-concerts.

Nous nous quittâmes à regret aux environs de minuit. Mozart et Schubert voulaient profiter de leurs dernières heures à Montmartre. Mais Bach s'approcha de moi dans l'ombre du boulevard :

— Cher Monsieur, me confia-t-il, je trouve que l'on dit beaucoup de malpropretés dans ces établissements et, vous l'avouerai-je, j'espérais, au contraire, y voir des formes corporelles un peu moins gazées, un peu de la beauté antique moins parcimonieusement dévoilée.

— Ah ! Maître, cher et grand Maître, lui répondis-je, je partage votre sentiment. Mais il n'y a que les âmes pures, comme les nôtres, à en juger de la sorte. Il faut notre candeur pour trouver les couplets de ces revues malpropres et leur mises en scène un peu trop pudibondes.

— C'est dommage.

— C'est bien dommage !

JEAN D'UDINE.

Les Musiciens Belges [1]

NICOLAS DANEAU

Nicolas Daneau est né à Binche (province de Hainaut) en 1866. Il fit ses études à l'Athénée Royal de Charleroi, puis tint un emploi dans une Banque de la région. Dès la tendre enfance, il avait affirmé des dispositions exceptionnelles pour la carrière musicale. A quinze ans, il composait déjà des marches, des mélodies, au grand chagrin de ses parents, qui firent tout pour le détourner d'une vocation pleine de menaces, il est vrai, d'incertitudes et de dangers. Comme de coutume, les objurgations, les conseils, les réprimandes furent impuissants. Le petit employé suivait les cours de l'Académie de musique de Charleroi, sous la direction de l'éminent chef d'orchestre Julien Simar. De jour en jour s'affermissait sa volonté d'être compositeur : il se sentait artiste, et bientôt, rompant les rênes qui s'efforçaient à le maintenir, brisant d'un coup les résistances familiales, il se donna à l'art, à la musique, tout entier. — Le conservatoire de Gand l'accueillit en 1891. Daneau avait donc vingt-cinq ans : bien qu'il eût des notions très étendues et qu'il pratiquât la science harmonique, le jeune homme témoignait ainsi d'une persévérance admirable. Dans la classe de composition de Samuel (Adolphe) il conquit d'emblée et par acclamations du jury le premier prix de fugue, avec la plus grande distinction. Deux ans après, il se présentait au concours pour le Prix de Rome. Sa fugue et son *Sanctus*, œuvre mémorable, le classèrent premier à l'examen préparatoire. Mais à l'épreuve définitive, il n'eut qu'une mention honorable. Il avait obtenu néanmoins trois suffrages sur sept pour le second prix. La cantate imposée était *Lady Machbeth*. Il prit à nouveau part au même concours en 1895 et décrocha le premier second prix à l'unanimité avec la cantate *Callirhoé*. — Le concours de Rome, comme tous les concours, n'a pas de signification au point de vue artistique, hâtons-nous de le dire : les examinateurs ont pour mission, non de déceler l'originalité, l'inspiration, l'audace du génie, mais d'apprécier le métier, la science de l'élève. Si donc, nous notons ici les distinctions remportées par Nicolas Daneau c'est simplement à titre documentaire, et non pour lui reprocher de n'avoir pas eu : *le Grand Prix !*

Au reste, sa réputation était faite. En 1896, l'Académie de Tournai l'appelait à la direction de ses cours. Son activité infatigable, son talent et sa haute culture donnèrent à l'établissement une impulsion presque unique, et valurent à la cité des *Cinq-Clochers* le bon renom qu'elle possède, grâce à ses *Concerts Symphoniques*, d'être le petit Bayreuth de Belgique.

Le gouvernement français, qui avait conféré à notre compatriote les palmes académiques, lui a offert récemment la rosette d'officier de l'Instruction publique, reconnaissant, par ces marques honorifiques, le mérite du musicien dont les cantates et œuvres chorales furent imposées aux tournois de Paris, Valenciennes, Marseille, Tourcoing, Roubaix, et autres villes célèbres par les rencontres internationales dont elles sont le théâtre.

*
* *

Daneau a composé en effet de fort nombreuses cantates commémoratives et des chœurs, qui jouissent de considération. Rappelons la *Cantate à la mémoire des Français morts en* 1882

[1] A paraître : Victor Vreuls, Paul Gilson, Lucien Mawet, Mortelmans, Eugène Isaye, Ryelandt, Raway, Mathieu, Jongen, Van Dooren, Gérardy, Crikboom, etc... etc...

sous les murs d'Anvers ; La Chasse Maudite, imposée en division d'honneur au concours de Genève ; les chœurs prescrits en 3e division et en division d'excellence à Anvers ; les *Vaincus*, sur des paroles de Paul Verlaine, œuvre puissante et fougueuse, largement mouvementée et fort impressionante ; *Les Glaneuses de charbon*, écrit en 1909, et imposé au concours de Maubeuge (Nord), etc...

Au théâtre, il a donné deux opéras. *Linario*, sur un livret de Frantz Ruty, fut représenté à Tournai, Gand, Bruges, Charleroi, Anvers, avec un vif succès. Il convient de remarquer ici que le poème fut ébauché par Jean Poel, puis achevé par Ruty alors que le compositeur avait déjà réalisé en partie ses commentaires musicaux. Néanmoins, il garde une excellente tenue ; on y rencontre, ça et là, de beaux élans, d'agréables vers. C'est l'histoire d'une vendetta. L'amour des primitifs, rouge, sanglant, farouche, l'anime avec sa passion brutale et sauvage, mais avec sa poésie âpre et poignante aussi. On peut lui reprocher une certaine monotonie, un manque d'action, l'abus de la note romantique et de l'effet facile. Par contre, la musique est variée. L'orchestration est somptueuse, pleine d'expression sonore et de couleur. La partition bien ordonnée, d'une bâtisse solide, atteste une technique impeccable. *Linario* contient de belles pages, dont l'air de Giselle, le Chant funèbre, les Duos d'amour et le Finale mouvementé du troisième acte.C'est une œuvre remarquable, digne des meilleures scènes.

J'ai signalé, dans S. I. M, la représentation de *Myrtis*, poème de Charles Hervé. Diotimos, son héros, c'est le vagabond, le chemineau dont la destinée est de voyager toujours, de marcher, par les routes, de l'aube au soir, sans loi, sans roi, sans compagnon. Le libretto, une fois encore, manque d'action scénique. C'est la figuration d'une idylle, au sein de la vie agreste de l'antiquité, évoquant tels épisodes de l'odyssée ! Les qualités de la musique sont identiques à celles que nous venons de reconnaître dans *Linario*. Orchestration fouillée, architecture parfaite, correction et distinction des chœurs, délicatesse de l'idée et fraîcheur mélodique. Le thème répondait aux dilections du compositeur. L'indépendance, la fierté du poète, lui furent fraternelles et la tendresse persuasive de *Myrtis* lui était sans doute connue. Aussi l'œuvre est empreinte d'une sincère émotion ; nous en retiendrons la scène *des Fiançailles*, l'air de *Diotimos*, celui de *Myrtis*, *le grand choral* du premier acte. Ces deux opéras *Linario* et *Myrtis* ont mis Daneau en bonne place dans le mouvement musical belge.

Ajoutons qu'il a terminé, depuis leur représentation : le *Sphynx* paroles de Georges Spitzmüller, d'après le roman de Maurice Vaucaire : *Le masque de Sable* et *La chasse au Roy* du même.

D'autre part, une nomenclature de tous ses ouvrages serait fastidieuse et longue. Presque tous furent édités par la maison *Cranz* de Bruxelles. Qu'il nous suffise d'en avoir signalé les pages capitales.

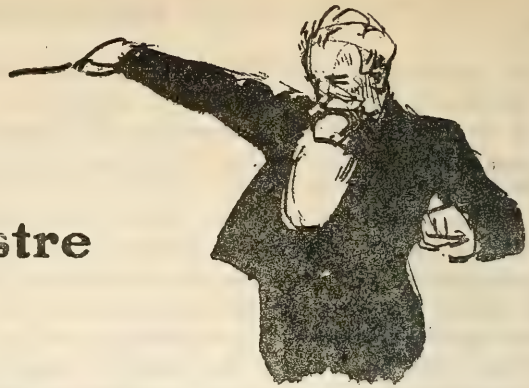
La science polyphonique du musicien est étendue ; son sentiment mélodique charme et séduit. Il écrit merveilleusement pour la voix; ses chœurs sont toujours parfaitement homogènes, souples, fondus, bien conduits ; il excelle dans le maniement des ensembles.

* * *

Foncièrement classique, encore qu'il use de moyens plus modernes, N. Daneau met son effort à traduire, avec distinction, ses ferveurs. Son tempérament est d'énergie et de force : il le discipline à l'archaïsme " wagnérisant " de ses moyens.

Sans doute ne recherche-t-il pas les combinaisons d'accords, de timbres, de sonorités rares, inentendues. Sa joie n'est pas dans la trouvaille, ni dans les singularités. Son œuvre ne révèle pas une individualité puissamment originale, elle est pourtant *personnelle* par les idées et par l'émotion. Artisan probe, il n'a peut-être pas dit son dernier mot : mais son talent solide et sûr réclame attention, et sa tâche, vouée au culte du Beau, nous honore. René Lyr.

Causerie sur le Chef d'Orchestre



Les méchantes langues prétendent que les médecins découvrent chaque jour à la pauvre humanité quelque maladie nouvelle. Je crois cependant pouvoir leur en signaler une, la "rhabdomanie", qui a échappé jusqu'ici à leur attention.

Cette affection se manifeste chez les musiciens par un dérangement cérébral dans lequel l'imagination est frappée d'une idée fixe: diriger un orchestre; elle présente quelques cas graves où, pour satisfaire sa manie, le malade sacrifie tout : argent, famille, avenir.

J'ai un camarade, par exemple, qui a laissé une situation très lucrative en Amérique pour revenir à Paris, afin d'y diriger quoi?... l'orchestre du théâtre de Cluny!... Je connais un châtelain de Normandie qui délaissa sa famille et son domaine durant des mois dans le but unique de faire entendre aux Parisiens le répertoire symphonique. (Il est bon d'ajouter que cette bizarre fantaisie coûta si cher à notre rhabdomane qu'il revint chez lui parfaitement guéri.)

Je pourrais citer bien d'autres cas, mais à quoi bon! Qu'on se souvienne plutôt qu'il y a quelques années cette épidémie (car la rhabdomanie est contagieuse) prit à un certain moment des proportions inquiétantes, si bien que le public se mit à bouder les concerts, appréhendant de voir un virtuose estimé friser le ridicule par sa façon de conduire les exécutants. A gesticuler avec le bâton magique, on en avait vu perdre cravate et faux-col, envoyer bâton et manchettes au milieu des spectateurs, ou, ce qui est plus fâcheux, se trouver mal d'émotion dans un passage pathétique.

C'était risible et pénible à la fois.

Mais le plus regrettable est que de toutes ces tentatives, le résultat fut moins que brillant; il ne nous révéla aucun Richter, nul Lamoureux, même en herbe. Et pourtant, ces artistes n'étaient pas les premiers venus! D'où vient alors cet insuccès? Simplement de ce qu'il n'est pas donné à tout musicien de diriger habilement un orchestre, même quand ce musicien connaît l'harmonie, le contrepoint, la fugue, la composition et qu'il joue très bien d'un instrument.

En vérité, on ne s'improvise pas chef d'orchestre! Indépendamment du tempérament artiste (qualité essentielle pour comprendre les œuvres et partant les faire exécuter dans leur vrai mouvement), du savoir musical et de l'expérience il y faut certaines qualités physiques sans lesquelles le meilleur musicien devient un chef médiocre.

Ces qualités sont:

1. — L'autorité suffisante pour imposer une attention soutenue aux exécutants.

2. — Un bras qui, par ses mouvements, a le pouvoir de faire comprendre les intentions de celui qui le dirige.

Comme nous le voyons, ces deux qualités sont étrangères à l'art musical, mais n'en sont pas moins essentielles dans la pratique.

Par l'autorité on voit souvent accomplir des prodiges. L'hiver dernier, pour faire exécuter la messe en ré de Beethoven par 250 exécutants, dont la majeure partie étaient des élèves de la Schola, Monsieur d'Indy a eu autant besoin de son prestige que de son talent. Pour interpréter une œuvre aussi difficile, il était en effet indispensable, en cette occurence, que le chef bénéficiât d'une attention exceptionnelle de la part des exécutants. Tel ou tel artiste de talent aurait pu diriger la messe de Beethoven à la place de M. d'Indy, mais nul n'aurait obtenu un résultat égal à celui auquel nous avons assisté parce que personne ne pourrait, à la Schola, être écouté comme l'est M. d'Indy.

Dire pour quelles raisons un chef a ou n'a pas d'autorité allongerait par trop cette causerie, le principal est de savoir que la discipline est une condition essentielle pour obtenir de belles exécutions. En définitive, l'orchestre est une machine intelligente mais passive : elle n'obéit qu'à celui qui sait la commander.

A l'Opéra, quand M. Messager conduit "La Walkyrie" l'interprétation est bien supérieure à ce qu'elle était sous la direction de M. Mangin, qui était pourtant, lui aussi, un solide musicien. Pourquoi donc cette différence ? Parce que M. Messager a de l'autorité et que M. Mangin n'en avait pas; aujourd'hui tout le monde fait attention et regarde le chef, tandis que naguère il en était autrement.

Il n'est pas indispensable toutefois d'avoir la notoriété de M. d'Indy ou de M. Messager pour s'imposer à un orchestre, on peut même être complètement inconnu en se présentant pour la première fois aux exécutants, et, après quelques minutes d'exercice avoir gagné la confiance et, par conséquent, l'attention nécessaire qui permet de mettre en valeur tous les détails d'une œuvre musicale. Ceci est affaire d'expérience, de tact et de fermeté de caractère.

— A ce sujet, je ne puis oublier comment le Kapellmeister Mengelberg se présenta à un orchestre parisien : sans discours préalable et très simplement, il demanda au moment de commencer sa répétition que l'on changeât la place habituelle de quelques instrumentistes ; puis, sans partition, sachant d'avance ce qu'il voulait, et ce que chaque instrument pouvait lui donner, il tint l'orchestre durant deux heures sur une ouverture de Beethoven que tout le monde savait à peu près par cœur. Les exécutants, interloquées tout d'abord par un pareil bouleversement dans leurs habitudes, comprirent vite qu'ils avaient affaire à quelqu'un qui savait, qui pouvait et qui voulait; ils en eurent la preuve au concert où l'ouverture ainsi travaillée fut bissée d'enthousiasme.

— La qualité du bras est un don physique qui tient à l'être humain lui-même. La pratique peut développer ce don chez ceux qui y sont prédisposés; mais, chez ceux qui n'ont pas de prédisposition antérieure l'éducation la plus soignée ne donnera rien; ils resteront devant une barrière fermée. C'est pourquoi l'on voit des chefs d'orchestre ayant 25 ans d'exercice être inférieurs à de quasi-débutants.

— L'habitude de faire de l'orchestre permet d'apprécier l'importance du bras directeur; on se rend compte comment certains gestes défectueux du chef peuvent jeter du désordre dans la polyphonie, combien une mesure molle ou imprécise rend les interprètes hésitants et occasionne inévitablement des accrocs dans l'exécution.

A ce propos je dois signaler ici un petit fait amusant qui se produit quand l'orchestre est dirigé par un débutant : lorsque celui-ci veut commencer un morceau et qu'il fait le signe du départ..... Souvent, au lieu de l'attaque générale qu'il croit commander avec sa baguette, il bat son premier temps à vide (c'est-à-dire sans un départ) au grand étonnement de tout le monde et surtout au sien.

Quand ce " faux-départ " se produit, le débutant chef d'orchestre croit assez facilement que cet accident est la conséquence de l'inattention des exécutants, tandis qu'en réalité il provient de ce que personne n'a saisi le signe indiquant l'attaque.

Le fait précédent n'est d'ailleurs qu'un indice d'une bizarrerie que je m'explique mal: la fonction de chef d'orchestre a une tendance à griser le titulaire de cette fonction au point de lui faire perdre la notion de la vérité dans bien des cas.

Par exemple, après un grand succès orchestral alors que toute la salle applaudit (comme cela arrive généralement après les ouvertures de " Léonore " ou du " Roi d'Ys ") vous voyez le chef saluer avec un air de fierté, un air qui dit: " Comme je sais le faire marcher cet orchestre, hein! " La valeur de l'œuvre on n'y pense guère, pas plus d'ailleurs qu'à la cohésion des instrumentistes. Le chef seul récolte les lauriers du succès, même quand il n'a été qu'une brindille emportée par l'enthousiasme des exécutants.

J'ai assisté un jour à une audition du concerto pour piano de Schumann qui m'a fait voir les dernières limites où peut aller ce non-sens. L'orchestre était excellent (la plupart des instrumentistes étaient de la Société des concerts du Conservatoire) et le pianiste jouait très bien sa partie. Seul, le chef d'orchestre ne connaissait pas ce concerto et, comme cela arrive trop souvent hélas! il n'avait pas pris la précaution de le lire avant la répétition.

Qu'arriva-t-il? A la répétition, le chef suivit tant bien que mal ce qu'il entendait, mais au concert il voulut faire sentir qu'il était là (le malheureux!) — et, pour ne parler que du final du concerto, il se mit à presser le mouvement au point que le pianiste et l'orchestre étaient sur des charbons ardents afin de suivre la folle baguette et éviter par cela une déroute. L'œuvre se termina néanmoins sans accroc grâce à la qualité exceptionnelle des exécutants. Cependant, le chef qui n'avait rien compris à l'œuvre, ni vu goutte dans sa partition saluait avec la satisfaction de quelqu'un qui aurait fait un acte héroïque.

Je viens de parler ici d'un vulgaire batteur de mesure, regardons maintenant du côté des vrais artistes; nous n'aurons pas de peine à découvrir que beaucoup de compositeurs émérites sont des chefs d'orchestre maladroits.

N'avons-nous pas vu aux festivals russes, à l'Opéra, un maître illustre dirigeant la neuvième symphonie de Beethoven; ce soir-là, pour qui regardait et écoutait ce n'était pas le chef qui conduisait l'orchestre, mais l'orchestre qui conduisait le chef. (Ce fut d'ailleurs fort heureux, car le contraire eut amené une débâcle à certains changements de mouvement.) Personne ne contestera pourtant le talent de ce musicien, pas plus que le bon vouloir des exécutants. Le mal venait tout bonnement du manque de vigueur et de précision dans le bras directeur.

Le cas précédent n'est pas isolé, et Beethoven gâta souvent l'exécution de ses symphonies en voulant les diriger. Mais il n'est pas utile de remonter si loin. Il me souvient d'une répétition d'un grand orchestre, répétition où quelques compositeurs étaient chargés de présenter une de leurs œuvres en la faisant exécuter eux-mêmes. Certes, ces auteurs avaient du talent et connaissaient, comme on peut croire, leur partition. Malgré cela, les exécutions furent en général médiocres ; ces chefs d'orchestre improvisés étaient d'une insigne gaucherie, et avec les meilleures intentions du monde ils nuisaient à l'interprétation de leur propre pensée musicale.

Pourquoi Charles Lamoureux fut-il un chef incomparable? Parce qu'il avait une grande autorité sur ses artistes, une mesure énergique et précise, une volonté de fer et un tempérament très artiste. (Quel est le chef d'orchestre assez audacieux aujourd'hui pour se permettre de tenir cent personnes de 9 heures du matin à 2 heures de l'après-midi, *c'est-à-dire durant*

M. Nicolas Daneau.

cinq heures de suite, sous prétexte que l'interprétation d'une œuvre ne répond pas à ses vues? C'est pourtant ce que faisait Lamoureux au cirque des Champs Elysées, et cela parfois par un froid sibérien.

Pour Lamoureux, l'art passait avant toute autre considération et pour rien au monde il n'aurait laissé un détail d'exécution indécis à la répétition qui précédait le concert. Je l'ai vu changer son programme la veille du concert dominical et remplacer le concerto de Liszt par un autre morceau, parce que le pianiste Harold Bauer avait voulu, à la répétition, laisser un petit intervalle entre la terminaison de l'orchestre et le premier solo du piano. Lamoureux jugeait ce silence dangereux pour sa direction et s'obstinait à n'en pas vouloir. Le pianiste de son côté fut aussi entêté, si bien qu'après avoir recommencé plusieurs fois sans concession de part ni d'autre le virtuose ferma brusquement le couvercle du clavier et quitta la salle. La répétition du concerto n'alla pas plus loin que le premier accord du piano.

Avouons qu'il serait difficile de faire de la musique si tous les artistes étaient aussi peu conciliants. On peut obtenir d'excellents résultats sans pousser l'intransigeance trop loin, d'autant que certains chefs obtiennent en parlant courtoisement ce que d'autres ne peuvent obtenir par des moyens brusques.

Jamais, par exemple, je n'ai eu une idée aussi nette de ce qu'est un véritable chef et de ce qui le différencie d'un batteur de mesure, qu'il y a deux ans quand Mottl est venu diriger l'orchestre Chevillard.

Avec une seule répétition, Mottl, par ses qualités naturelles et sa grande expérience put jouer de l'orchestre avec une aisance et une précision inouïes. Son visage réflétait le plaisir qu'il éprouvait de voir ses intentions comprises et fidèlement rendues. Au moyen de signes imperceptibles (pour les personnes étrangères aux choses de l'orchestre) Mottl jouait de l'orchestre avec le même plaisir que Planté joue du piano. Les cent musiciens n'étaient pas pour lui qu'un seul instrument souple et intelligent qui traduisait sa compréhension musicale. Dans des cas semblables, le fâcheux intermédiaire, dont parle Berlioz dans son "Art du Chef d'orchestre", n'existe plus ; la pensée du compositeur arrive sans aucune déformation à l'âme de l'auditeur, et c'est là proprement ce qui constitue les belles interprétations.

L'on voit souvent un même chef diriger et des concerts et des représentations lyriques. Ces deux fonctions ne sont pas sans doute incompatibles; elles demandent cependant chacune des aptitudes particulières, si bien que l'on peut exceller au concert et se montrer quelconque au théâtre, et réciproquement. Cela est affaire de tempérament et de caractère. Au théâtre plus qu'au concert, le chef a de la difficulté à tenir en main tout son monde; la rampe est un obstacle permanent à un bon ensemble entre les artistes de la scène et ceux de l'orchestre. D'autre part, l'action scénique et l'indifférence des chanteurs pour la mesure sont des points délicats qui ne se règlent qu'avec de l'autorité, de la souplesse, et un esprit toujours en éveil sur les passages où peuvent se produire des écarts de mesure. Si, par exemple, un chanteur (à tort ou à raison) presse ou retarde le mouvement par instant, il est indispensable que le chef soit prêt à suivre ces changements avec adresse, afin d'éviter que l'unité de mesure ne soit rompue entre les acteurs et les musiciens.

Précipiter la fin d'une phrase à un artiste, laisser s'établir un balancement entre la scène et l'orchestre, manifester de l'impatience par paroles ou par coups de baguette sur le pupitre, sont autant de fautes qui déroutent les exécutants et gênent les auditeurs. L'attention n'est plus dès lors sur l'œuvre interprétée mais sur le chef.

Il est donc de la plus haute importance de garder son sang-froid au pupitre directorial du théâtre. Cependant tous les tempéraments ne s'y prêtent pas. Alex. Luigini était un modèle

parfait à ce point de vue. Je le vois encore conduisant les représentations de "l'Ouragan" à l'Opéra-Comique ; pour suivre la première chanteuse (qui était alors Me Delna) ou plutôt pour atténuer ses écarts de mesure, Luigini était obligé durant les 4 actes de l'ouvrage de faire des prodiges d'adresse afin d'éviter qu'à tout moment la scène ne distençât l'orchestre, ou réciproquement. Il fallait à Luigini plus que du talent et de l'expérience, il lui fallait une mesure extrêmement souple et une présence d'esprit rare.

Suivre les chanteurs est évidemment nécessaire dans une certaine limite et les bons chefs d'orchestre s'y prêtent quand l'intérêt artistique est en jeu, mais ce qui serait préférable dans la plupart des cas c'est que les chanteurs veuillent bien tenir compte du mouvement. Au théâtre, dès que commence l'exécution il ne doit y avoir qu'un maître: le chef d'orchestre. Ce principe est en vigueur dans certains théâtres étrangers et il y donne d'excellents résultats. Chez nous, au contraire, la plupart des chefs se plient aux mouvements fantaisistes des chanteurs. La conséquence en est doublement fâcheuse: d'abord l'œuvre interprétée en souffre, ensuite les exécutants ne se sentant plus tenus par une direction ferme se laissent aller insensiblement à un manque d'attention qui conduit à la cacophonie.

Au concert ces malentendus ont moins de raisons de se produire. Ici, tous les exécutants sont assis, et partant, forcément plus attentifs aux indications du chef que s'ils avaient à penser à une action scénique. Et puis surtout, ils sont groupés.

Le groupement permet au chef d'avoir tout le monde en quelque sorte sous la main, et de plus il lui donne l'occasion, quand il est expérimenté, d'user par moment, comment dirai-je... d'un peu de cabotinage dans ses gestes et sa mimique, en vue d'échauffer l'imagination des exécutants et d'obtenir par cet artifice le maximum de puissance dans les grandes envolées musicales.

Le chef étant en définitive l'âme de l'orchestre, tous ses faits et gestes influencent les exécutants; s'il sent fortement l'œuvre qu'il dirige, son émotion se reflète sur son visage et se communique aux interprètes. Ce fait a été reconnu si précieux que certains Kapellmeisters (Nikisch et Weintgarner entre autres) l'emploient avec succès.

Posséder une haute culture musicale, être doué d'un tempérament artiste et de qualités physiques propres à se faire comprendre et à se faire obéir, ne constituent pas encore le chef complet. Il y faut l'apprentissage. Mille détails dont chacun a son importance pratique ne s'apprennent qu'à l'école du chef d'orchestre. Effectivement cette école existe et a existé de tout temps, mais beaucoup de musiciens paraissent l'ignorer. Certains l'ignorent même au point d'avoir préconisé la création d'une classe spéciale au Conservatoire. Mais à quoi bon, Grand Dieu ! cette classe est vivante : c'est l'orchestre lui-même.

C'est en faisant de l'orchestre que se sont formés la plupart des grands chefs tels que Lamoureux, Taffanel, Colonne et Luigini, pour ne citer que des Français qui ne sont plus.

L'orchestre est en quelque sorte l'atelier où se montent pièce par pièce les œuvres musicales. C'est donc là que le musicien qui veut devenir chef peut apprendre ce qu'il lui est indispensable de savoir au point de vue matériel de l'exécution. A l'exemple de ce qui se fait en Allemagne où l'ingénieur, au sortir de l'école entre dans un atelier en qualité d'ouvrier afin de mettre en application ses connaissances acquises; ainsi, en travaillant à l'orchestre, le musicien saura comment se comporte chacun des rouages de son intelligente machine. Une foule de riens, inaperçus de ceux qui n'y prêtent pas attention, deviendront pour lui des indications utiles. Il se rendra compte de ce que peuvent donner respectivement les instruments comme force et comme douceur ; (peu de chefs savent obtenir la gamme des nuances entre les deux pôles de la dynamique : le pianissimo et le fortissimo ; j'ai même remarqué que dans les orchestres où l'on fait beaucoup de musique on a une

tendance à rester dans un permanent mezzoforte); comment on fait partir et comment on arrête avec sûreté; les gestes utiles et les gestes nuisibles à l'ensemble ; la manière de faire travailler un passage scabreux; pourquoi certains traits exécutés par tels ou tels instruments manquent d'unité; l'avantage de battre les temps à certains moments, la division des temps à certains autres; pourquoi tel ou tel instrument ne joue pas juste dans certains cas, et comment on peut corriger ces défauts. (Combien y a-t-il de chefs d'orchestres qui sachent que dans la nuance "pianissimo" la flûte, de par sa nature, joue trop bas, tandis que la clarinette au contraire joue trop haut.)

La connaissance de tous ces détails s'acquiert par la pratique et non par les manuels.

En résumé, tout musicien peut, avec quelque talent, devenir un batteur de mesure, mais rares sont ceux qui possèdent les qualités du vrai chef, c'est-à-dire de celui qui obtient d'un orchestre tout ce qu'il peut donner pour le bien de l'art musical.

EMILE STIÉVENARD

Théâtres et Concerts

LE MIRACLE, *opéra de M. Georges Hüe, livret de M.M. Gheusi et Miranne.*

Couvrons d'abord de fleurs Mlle Chenal et M. Muratore, deux des plus belles voix que nons ayons en France, et félicitons le maître Vidal dont les bras vigilants soutiennent pendant quatre heures l'édifice sonore de Georges Hüe. Et puis cherchons ce qu'il conviendrait de dire sur ce nouvel opéra. Ce n'est pas très facile. Il n'y a rien qui enflamme particulièrement, ni qui rebute, dans cette belle maison à cinq étages de style flamboyant, où vraiment tout est installé pour notre commodité. Les auteurs sont partis de cette conception, vieille comme l'opéra lui-même et qui consiste à se mettre enquête d'un prétexte à offrir à un musicien. Scribe ne procédait pas autrement et Meyerbeer s'en trouvait bien. Le malheur est qu'un certain Wagner est venu boulverser cette entente cordiale du librettiste et du musicien, et qu'il a réussi (le misérable !) à mettre à la mode un art qui précisément ne se contente plus de prétextes, mais réclame autre chose. De là un malentendu dont le Miracle n'est pas seul à souffrir. Un musicien raffiné et subtil comme Georges Hüe possède toute la technique qui est la résultante musicale du drame wagnérien. Un librettiste comme M. X. survient et lui donne l'occasion de se comporter comme un musicien de 1840. Il s'en suit un je ne sais quoi, qui n'a ni les mérites de pur agrément de l'ancien opéra, ni la portée du drame wagnérien, et qui flotte entre toutes les sympathies, sans pouvoir s'en assurer aucune.

Le grand coupable là dedans, voyez-vous, c'est Wagner ou plutôt encore Wahnfried, qui a laissé tous les bienfaits du wagnérisme à la merci de notre Académie Nationale de musique. Je me souviens qu'étant dans le salon de Mme Wagner il y a quinze ans, je me permis de blâmer très vivement la concession de toutes les œuvres wagnériennes qui allait être accordée à notre Opéra de Paris. Livrer ces drames lyriques à une institution créée pour une esthétique absolument opposée, et reposant sur des exigences que ces drames avaient précisément pour mission de ruiner, c'était commettre non pas seulement une dangereuse hardiesse, mais une véritable imprudence. Ce que tout le monde pouvait alors prévoir est arrivé. La caricature de Wagner s'est installée chez nous comme un modèle. La musique dont Wagner voulait faire un *moyen*, est redevenu le *but*. Et nous nous retrouvons aujourd'hui, après dix ans d'expériences continuellement faussées, au point où Meyerbeer nous avait laissés. On recommence à dresser des mises en scènes et des intrigues pour permettre à des musiciens de s'y étaler. Et c'est logique, car l'opéra n'est pas capable d'autre chose. Son hérédité, son public et son dispositif même l'obligent à être un divertissement. Pourquoi s'insurger contre le bon sens et l'histoire ? Que l'opéra nous donne donc des pièces divertissantes. Il vivra et prospérera. Avec *Quo Vadis* et la *Veuve Joyeuse*, il sera dans la réalité et dans le succès.

Mais qu'on cesse de mettre d'excellents artistes comme Georges Hüe à la torture pour nous imposer ce dont personne ne veut. Qu'on cesse d'employer un style musical, créé par la philosophie et les besoins d'un génie universel, pour couvrir quelques tableaux vivants, et quelques fariboles d'une archéologie douteuse. Si la musique est de nouveau le principal et la pièce l'accessoire, fort bien, je n'y vois pas d'inconvénient, surtout à l'opéra. Mais alors qu'elle vise à l'effet et qu'elle l'obtienne. Et le malentendu se dissipera.

J. E.

Le Conservatoire observe sagement la trève des confiseurs. Il n'y eut donc qu'un concert en Décembre, éclectique et intéressant. Quatre ou cinq illustres morts: Lotti, Costeley, Mozart, Mendelssohn, Schumann et un vivant, très vivant, M. Paul Dukas avec son éxubérant Apprenti Sorcier. Le Concerto de violon en ré, de Mozart, eut un interprète digne de lui en M. Henri Marteau qui, après de grands succès en Allemagne, se souvient qu'il doit un peu à son pays son beau et pur talent. Quelques jours après, il donnait Salle Gaveau, avec l'Orchestre Sechiari, le beau Concerto de Théodore Dubois. Il n'y a que des chœurs du Conservatoire pour chanter absolument bien à Cappella et nous faire savourer les exquises petites choses de la Renaissance Française ou les pages austères de l'Ecole Palestrinienne. Le songe d'une nuit d'été ne vieillit pas. Dussions-nous paraître vieux jeux, avouons que Mendelssohn a écrit quelques œuvres acceptables et que celle-ci est du nombre. Avec tout l'auditoire nous l'avons vigoureusement applaudie. Mais que deviendront ces délicatesses dans la future salle, hélas ?

M. Siegfried Wagner et M. Vidal ont suppléé M. Chevillard dans deux de ces quatre matinées du mois. Le premier a eu un succès prévu de snobisme, bien qu'il n'en fût pas à son début ici et, par contre, un accueil très froid — prévu aussi — de la critique. Qu'il est difficile de faire apprécier exactement des œuvres pourtant estimables, intéressantes même et bien écrites, comme ce que nous entendîmes de Sternengebot et du duc Wildfang, quand on les signe d'un tel nom ! Comme chef-d'orchestre, on a trouvé à M. Siegfried Wagner de la mollesse. C'est possible, mais il lui eût fallu toutes les perfections pour qu'on lui reconnût quelques qualités, or il n'est pas parfait. Deux lignes aux autres nouveautés du mois. Des fragments symphoniques des frères Hillemacher extraits de leur drame lyrique Claudie, ont plu par leur joliesse délicate. En Bohême, de Balakirew, n'ajoute rien à sa gloire. Voilà pour les nouveautés. Il serait juste cependant d'y comprendre, malgré les deux cent cinquante ans qui nous séparent du Père de la musique Allemande, les deux Cantates de Schütz qui furent données le 18 décembre, car de cet admirable musicien si puissant et si expressif nous ignorons presque tout. Mme Raunay les chanta avec goût. On ne lui reprochera pas d'être exclusive d'opinions car elle avait chanté quelques jours auparavant la Fille de Jephté, de Carissimi, dans une soirée à laquelle contribuèrent les Chœurs de la Cœcilia et l'Orchestre Lamoureux, et, quelques jours après, la Belle Hélène, d'Offenbach, au profit de l'œuvre des Trente ans de Théâtre.

Comme autres solistes, nous eumes M. Van Dyck, dans Wagner, bien entendu, et M. Harold Bauer, grand artiste et grand pianiste, dans les Variations Symphoniques de Franck.

Les programmes du Chatelet sont toujours très touffus. Il y règne un peu du désordre qui se mettra bientôt dans l'Orchestre si M. Pierné ne tient pas d'une main ferme les rênes du gouvernement. Toutefois n'exagérons rien, le mois fut intéressant puisqu'il nous valut des œuvres comme le Ménétrier, de M. d'Ollone et surtout le premier acte de Guercœur, de M. Albéric Magnard. Le Ménétrier est un poème symphonique pour Violon principal et pour Orchestre ; le sujet en est vraiment musical et a été musicalement traité avec une pureté et une distinction incontestables, dans une teinte un peu trop uniforme de mélancolie. Ce n'est pas parfait, c'est très bien. M. Enesco tint en grand artiste et en grand violoniste comme toujours, le rôle du violon principal. A ce même concert il fut moins heureux avec sa symphonie concertante — j'allais écrire déconcertante — pour violoncelle et orchestre, œuvre incohérente et sincèrement ennuyeuse, que M. Salmon ne put sauver, malgré tout son talent.

Le 18, après une Hymne pour voix d'hommes, de César Franck, inédite en France, de belle tenue, mais peu marquante en somme, nous eumes le premier acte de Guercœur. Louons d'abord l'exécution, surtout la partie vocale, et soyons brefs sur l'œuvre dont S. I. M. parlera sans doute avec détails. Ce premier acte vaut par la musique, car, dramatiquement, il

languit. Des abstractions : Vérité, Beauté, Souffrance, et pas d'Action. Mais ces idées, ces rêves n'est-ce pas le vrai domaine de la musique ? M. Magnard l'a compris et l'inspiration lui est venue, abondamment et clairement mélodique, toujours distinguée de forme, soutenue par par un orchestre original mais bien équilibré. Espérons une deuxième audition à brève échéance pour confirmer ce succès.

S. I. M. que M. Sechiari affecte d'ignorer, aurait quelque droit d'ignorer ses concerts. Nous y fûmes cependant et entendîmes l'exquise Symphonie concertante pour violon et alto, de Mozart, la 8me de Beethoven, dirigée lentement dans les deuxième et troisième mouvements, une belle œuvre, un peu courte, de M. Sibelius, le Cygne de Tonuela, un insignifiant Concertstuck, pour piano de M. Brands-Buys, une Symphonie agréable mais peu personnelle de M. X. Scharwenka, enfin le Concerto de violoncelle de Lalo fort bien joué par M. Hekking (d'Amsterdam).

M. Hasselmans jeune et infatigable, donna trois Concerts. Son orchestre est toujours un peu inégal mais en progrès certain. Disons seulement qu'il fut excellent dans les Impressions d'Italie de Charpentier, rarement mieux jouées, dans l'Entre Acte de Messidor, dans Antar. Il y eut plusieurs nouveautés, de valeur inégale aussi. Soror Dolorosa de M. Carraud, est une page d'un beau caractère où l'équilibre entre la voix et l'orchestre, sagement observé, donne à la musique une expression profonde. Ancun effet banal dans l'orchestre, rien d'inutile ni d'inexpressif ; la voix mettant en valeur les intentions du poème et n'abdiquant par son rôle prépondérant. Mlle Bréval y fut excellente. Les Elfes, poème de Leconte de Lisle, sur lequel M. Labori a écrit de la musique n'a pu être sauvé par Mme Litvinne. Une certaine adresse dans les rythmes ne remédie pas à la monotonie d'un refrain de deux vers obstinément répétés par le chœur. J'ai ressenti aux Funérailles du Poète, poème symphonique de M. Max d'Ollone, de l'émotion, certainement. Cette œuvre, inspirée d'une page de M. Barrès sur les funérailles de V. Hugo, donne, sans procédés soi disant descriptifs l'impression de la foule silencieuse roulant ses vagues par les rues. C'est une évocation très réussie. De M. Richard Strauss, M. Wurmser pianiste prestigieux, joua une " Burlesque ", peu burlesque, mais assez intéressante en somme, quoi qu'on en ait dit. Il y a là, comme c'était à prévoir, quelques jolis effets, de timbales notamment. Quoique déjà jouée une ou deux fois, la Symphonie Sacra de M. Widor est presque une nouveauté. Cette grande et puissante œuvre, écrite sur un thème liturgique, est une des meilleures de l'auteur. La fugue qui la termine a une majestueuse ampleur.

Croquis de Thevenaz.

Mme Hugon

L'Opéra Comique continue par les Maîtres Vénitiens et Napolitains du Bel Canto son histoire de la mélodie, œuvres intéressantes par certains détails mais dont on comprend que le succès ait peu duré. Ne médisons pas trop cependant de

cet amuseur exquis de Pergolèse, de Léo et de Jomelli savants et dramatiques. Et puis n'est-il pas agréable d'entendre Mlle Raveau, Mlle Nicot Vauchelet, Mlle Brohly, Mlle Mérentié, Mlle Heilbronner, Mlle Lutz, MM. Francell, Coulomb, Gilles, Belhomme.....

A la Salle Mors, Mme Hugon ne danse pas, elle mime, elle transforme la musique en interprétations expressives. Elle a eu le plus grand succès dans des œuvres de Bœllmann, Grieg, Debussy et Rameau. Elle représente chez nous une émule d'Isadora Duncan, et montre combien le problème rythmique intéresse en ce moment l'artiste et le public. Il faut espérer que ces tentatives renouvelleront ce que notre orchestique a de vieillot et de suranné.

A la Société Philharmonique, Mme Povla Frisch, bien en voix, a chanté toute une série de lieder avec une réelle souplesse et une profonde intelligence des œuvres, et M. Ernest Schelling, pianiste fin et discret, a fait une délicate impression. En aurions-nous fini avec les dompteurs de piano qui nous ont terrifiés trop souvent ces dernières années ?

La Société J. S. Bach a enfin donné la première partie de la Passion selon S^t^. Mathieu, avec une solennité qui a un peu refroidi cette grande œuvre avec un éclatant succès. Exécution précise et qu'on ne saurait trop louer dans l'ensemble, chœurs d'une bonne sonorité, homogènes et justes, orchestre presque parfait. Des solistes, c'est surtout à Mme Kaempert (mezzo), et à M. Baldzum (ténor) que doivent aller les éloges.

C'est par l'Ode à Ste Cécile que la Société Hændel a fêté son patron. Ce serait exagérer que de dire que l'œuvre n'a pas vieilli, mais cette glorification des divers instruments (violoncelle, trompette, timbale, violon, flûte et orgue) accompagnant chacun en solo un air de chant, est assez curieuse. L'air avec violoncelle est très beau, très expressif et l'air avec trompette que chante le ténor a de l'allure. L'ouverture est suivant l'usage de Hændel, prise dans d'autres œuvres, dans des Concertos d'orgue. Mme Mellot Joubert chanta agréablement. Il y eut encore des fragments de l'Allegro e il Pensieroso, un concerto de Harpe, des Noëls, pour orgue, de Nicolas Lebègue, etc... mais il n'y eut pas autant de monde dans la salle que le méritait l'œuvre intéressante et de dévouement artistique de MM. Raugel et Borrel.

Sans valoir le premier, tout en œuvres de Moussorgski, les trois derniers concerts de Mme Olénine et de M. Cortot ont été des meilleurs de l'hiver, bien certainement. Ces deux admirables artistes vous donnent la compréhension absolue d'une œuvre, vous la révèlent. Les Kinderscenen, de Schumann, la Chambre d'enfants de Moussorgski n'existaient pas pour nous avant eux. Mme Olénine n'est pas une cantatrice parfaite, elle est beaucoup mieux. Mais il faudrait entrer dans le détail de ces quatre soirées. Une ligne seulement sur les concours pour l'harmonisation de chants populaires russes, écossais et autres. Nous nous sommes laissé dire que l'intervention de son illustre père n'avait pas nuit au classement du Comte Serge Tolstoï. MM. Ravel et Paul Vidal, n'ont eu besoin de personne pour triompher l'année suivante. Il y a là un accompagnement d'une chanson espagnole par M. Ravel qui est une petite merveille, "un milagrito," plusieurs de M. Vidal qui sont parfaits de style et d'harmonies.

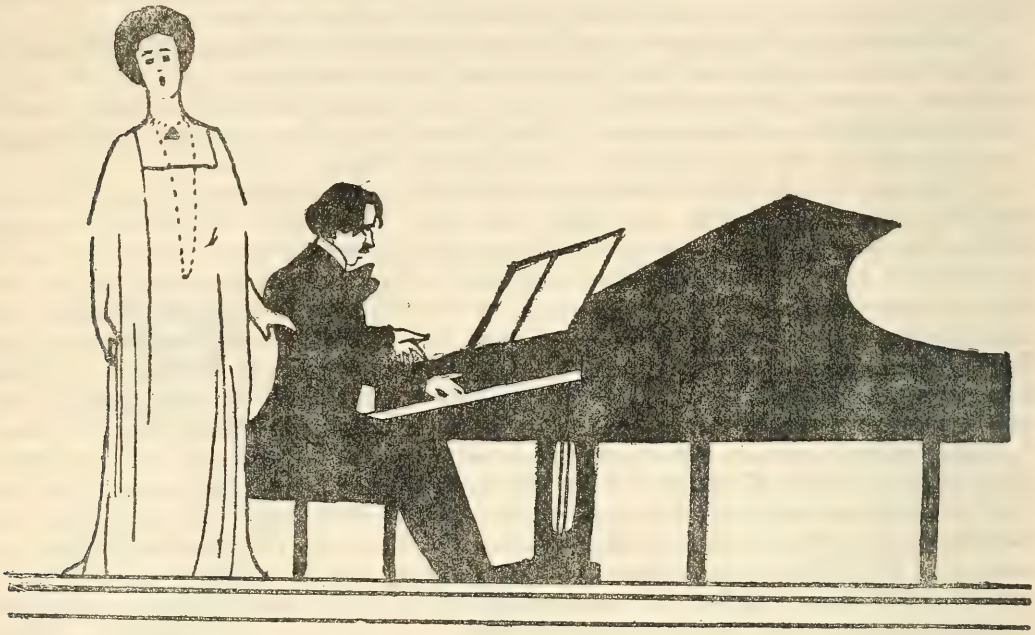
Il fandrait parler aussi de la Schola qui commença son hiver par une séance consacrée à la suite ancienne et moderne (œuvres de Bach, Hændel, MM. d'Indy et Debussy dirigées par M. Marcel Labey), et une autre de Motets et de Madrigaux très intéressante, conduite par M. d'Indy. Melle Selva a donné en décembre quatre séances sur l'histoire de la Sonate pour piano, qu'elle est mieux que personne à même d'illustrer. Elle y eut un vif succès. Une autre professeur de la Schola, Melle Claire Hugon y donna un beau concert de chant ancien (Monteverde, Haendel, Haydn) et moderne (Chausson et M. Dupin).

Autres programmes didactiques. M. Lejeune continue cette année l'histoire du Quatuor à Cordes par l'Ecole Tchèque. Première séance avec le Quatuor en mi-mineur, de Smetana, qu'on entend toujours avec intérêt, un autre peu caractéristique d'un certain Zach, du

XVIIIe, une jolie suite pour harpe, de Krumpholz, de la même époque et de curieuses mélodies populaires. (Mme Sorga a une belle et puissante voix).

Rappelons encore les séances du Pax-Quatuor, celles de l'Union des femmes professeurs et compositeurs (le Quatuor féminin Leroux, à la matinée du 19, nous a plu par sa sonorité homogène et son exécution intelligente), celles de la "Sourdine" (Quatuor Lederer, vraiment excellent et à la soirée du 20, M. Charles René au piano avec son autorité et sa maîtrise habituelles. Celle de Mmes Sorga, Delherba et Wormere toute imprègnée d'une ferveur mystique et vibrante (Caldara, Scarlatti, Händel).

Voici deux charmantes reconstitutions que nous mentionnons bien tardivement : les samedis du Théâtre de Madame, au Gymnase où, après une conférence spirituelle et docu-



Croquis de P. Thevenaz.

Mme Olénine. M. A. Cortot.

mentée de Mme Yvette Guilbert, on entendit toute une serie de chansons françaises anciennes et l'amusant Devin du Village, de Rousseau, chanté et dansé en costumes et décors, avec un énorme succès ; puis le Théâtre de Monsieur, ressuscité rue des Mathurins par M. Victor Silvestre qui, après une parade, de Collé, donna Annette et Lubin, de Mme Favart et Blaise et le Tableau parlant, de Grétry. Souhaitons vie et bonheur à ces deux tentatives artistiques.

Les Concerts Rouge et les Concerts Touche sont des œuvres puissantes de vulgarisation. Leurs programmes sont d'une incroyable variété. Le 20, M. Touche a donné l'or du Rhin, intégralement, avec de bons artistes, dont l'excellente cantatrice Mme Chadeigne.

Trois lignes enfin pour mentionner une soirée de vraie musique donnée par une association provinciale à Paris (l'Orne), où nous entendîmes M. Gilles, de l'Opéra Comique et Melle Suzanne Decourt qui en sera bientôt, si nous ne nous trompons ; enfin le Lyceum, où

la musique tient toujours une grande place : le 2 décembre inauguration du nouvel hôtel avec un orchestre conduit par M. Le Borne interprétant des œuvres de membres du cercle (Mmes de Polignac, Gignoux, Constantin Gilles, Paul Simon) et des artistes comme Mme Delhez et Melle Marthe Girod ; le 9, œuvres de M. Henri Lutz, distinguées d'inspiration et d'écriture ; le 16, le Quatuor Godebski, très bon dans des œuvres classiques et Mme Jeanne Delune violoncelliste exquise dans des variations de Beethoven et un adagio de Tartini.

F. Guérillot

Province.

Le développement de notre revue hors Paris, et la collaboration soutenue de nos vaillants correspondants, de plus en plus nombreux, nous valent une telle abondance de compte-rendus, que nous nous voyons dans la nécessité de consacrer à la province une chronique d'ensemble. Nos lecteurs pourront ainsi embrasser d'un coup d'œil l'activité régionale de la musique française, et nos correspondants ne nous en voudront pas de condenser en une seule rubrique toutes les indications qu'ils ont bien voulu nous confier.

Commençons par le Nord, où Mme Marchand s'est faite, à **St. Quentin**, le champion de la bonne musique, et où Mlle Marchand, MM. Jenck et Gosselin s'appliquent à faire revivre Rameau, Hændel, Schumann et Franck. A **Valenciennes** et à **Armentières** c'est Edouard Bernard, pianiste de la Schola, qui propage Bach et d'Indy. A **Dunkerque**, Ste Cécile donne à la chorale "*la Jeune France*" l'occasion de mêler Saint-Saëns à Radoux et Lacome à Beethoven, et à M. Bouillard, flûtiste, de se produire sous la direction d'Eugène Théry, chef d'orchestre vaillant. C'est encore la même sainte qui autorise à **Abbeville** l'*Association des Artistes Musiciens* à célébrer une Messe aux accents de la Marche Nuptiale de Mendelssohn, d'un Menuet de Sonate, de la Méditation de Thais et d'une Pastorale de Parès. (Nous voilà un peu loin de la Schola !)

La Normandie est représentée par notre ami Aubry, qui se trouve en excursions musicologiques, avec Joachim Nin du côté d'Epernay, mais qui rentre au **Havre** commencer le cours dont la Ville l'a chargé. A **Rouen**, Mme Capoy impose le Faust de Schumann. A **Cherbourg** le Théâtre ressucite l'opérette, et la *Société Philharmonique*, dirigée par M. Carara, s'offre devant nombre d'officiers de marine américains, des programmes somptueux. **Lorient** et son Théâtre ont trouvé le moyen de résoudre le problème du nationalisme musical d'une manière qui satisfera certainement M. Leroux. Ils jouent la Reine Fiamette (tout simplement) sous le bâton intelligent de M. Moll, chef d'orchestre héroïque, et sous la direction de M. Delabrianne, régisseur parfait. **Nantes** écoute avec plaisir le trio Hallez, le Pianiste Arcourt et le concert Hermann. A **Caen** l'Ecole nationale s'affirme brillamment avec la *Rapsodie normande* de M. Mancini.

La Roche sur Yon possède, grâce à l'initiative de MM. Rousse, Blay et Bertault une *Société des Matinées Musicales*, sur laquelle beaucoup de grandes villes pourraient prendre exemple, et qui donne au public de l'Ecole Normale d'instituteurs une excellente formation. Mlle Lucyle Panis vient d'y faire applaudir du Gluck et du Leo Sachs, et M. Arcouet du Bach et du Liszt. A **La Rochelle**, où Mme Mathé lutte pour la bonne cause la *Société Philharmonique* demande à Plamondon du Méhul, à Geloso du Max Bruch, ce qui n'est pas mal, pour une société qui compte 98 ans d'existence. Un bon point pour le vénérable Dr Drouineau !

ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, RUE D'AMSTERDAM

SALLE ERARD : 13, RUE DU MAIL

DEUX RÉCITALS DE PIANO

donnés par EMIL SAUER

1er RÉCITAL

Mercredi 15 Février 1911, à 9 h. du soir

1. Prélude et Fugue (ré majeur) . . . . J.-S. BACH
2. Sonate op. 109 . . BEETHOVEN
3. *a*) Impromptu op. 90 n° 3 FR. SCHUBERT
   b) Scherzo op. 16 n° 1 . J. MENDELSSOHN
4. Carnaval de Vienne op. 26 . . . . R. SCHUMANN
5. *a*) Barcarolle op. 60
   b) Nocturne op. 27 n° 1
   c) Etude op. 25 n° 12 } FR. CHOPIN
6. *a*) Etude. Caprice (édition Peters) . . . . E. SAUER
   b) Rêve Angélique . . A. RUBINSTEIN
   c) Rákóczy Marche (Rhapsodie n° 15). FR. LISZT

2me RÉCITAL

Mercredi 22 Février 1911, à 9 h. du soir

1. Sonate n° 1 ré majeur E. SAUER
   (Motto: Ils marchaient en plein printemps, baignés de Soleil.
2. *a*) Impromptu op. 142 n° 3 FR. SCHUBERT
   b) Prélude op. 104 n° 1 J. MENDELSSOHN
3. Carnaval (scènes mignonnes op. 9) . . R. SCHUMANN
4. *a*) Ballade op. 47
   b) Berceuse op. 57
   c) Valse op. 42 } . FR. CHOPIN
5. *a*) Si oiseau j'étais . . A. HEUSELT
   b) Clair de Lune (redem.) CL. DEBUSSY
   c) Moto perpetuo en octaves (Edition Peters) E. SAUER
6. *a*) Sonette de Petrarca n° 3
   b) Tarentella, "Venezia e Napoli" } FR. LISZT

PRIX DES PLACES : Fauteuil Réservé 20 frs. — Fauteuil de Parquet, 1re série 10 frs. 2e série 6 frs. Fauteuil de Première Galerie 1er rang 8 frs. 2me rang 5 frs. — Fauteuil de deuxième Galerie 4 frs.

Billets chez M.M. A. DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine. — L. GRUS, 116, Boulevard Haussman. — MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte. — A la Salle Erard, 13, rue du Mail & à l'Administration de Concerts. — A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam.

SALLE DES AGRICULTEURS : 8, RUE D'ATHÈNES

DEUX AUDITIONS DE MÉLODIES

de RENÉ LENORMAND

1ère Audition le Jeudi 26 Janvier, à 9 heures

AVEC LE CONCOURS DE

Mlle **Suzanne Cesbron,** de l'Opéra Comique.
M. **Rodolphe Plamondon,** de l'Opéra.
M. **LUCIEN BERTON,** professeur au Conservatoire.

Mlle **Blanche Vallin,** des grands Concerts de Lyon.
M. **Duské.**
Mme **Patorni-Casadesus.**
Mlle **Juliette Laval.**

Au Piano : L'Auteur.

2me Audition (date à fixer ultérieurement)

AVEC LE CONCOURS DE

Mme MELLOT-JOUBERT
M. GEORGES MAUGUIÈRE } de l'Opéra-Comique.

Au Piano : l'Auteur.

PRIX DES PLACES : Fauteuil 1re Série : 10 frs. — Fauteuil 2me Série : 6 frs. Balcon : 6 frs. — Galerie : 3 frs. Entrée : 2 frs.

Location : A la salle des Agriculteurs chez M.M. DURAND & Cie, 4, place de la Madeleine. — L. GRUS, 116, Boulevard Haussmann. — MAX ESCHIG, 13, rue Laffite & à l'Administration des Concerts. — A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam, Téléphone 113-25.

Rouart, Lerolle & Cie

ÉDITEURS DE MUSIQUE

18, BOULEVARD DE STRASBOURG — PARIS

Le plus grand abonnement de France

service : Maison GAVEAU, 45, rue de la Boëtie.

TOUTE LA MUSIQUE en lecture

Représentation exclusive des Éditions Bélaïeff, Hansen, Jurgenson, Universelle et Zimmermann.

Dépositaires exclusifs des œuvres de G. MAHLER

1re SYMPHONIE EN RÉ MAJEUR

2me SYMPHONIE EN DO MINEUR

3me SYMPHONIE EN RÉ MINEUR

4me SYMPHONIE EN SOL MAJEUR

Chaque piano à 4 mains . . . . . net fr. 12

„ petite partition d'orchestre . . . . . net fr. 8

*

Descendons jusqu'à **Bordeaux**. Là c'est un déluge de musique. *Ste Cécile* (encore elle !) avec Pennequin donne une première d'Iberia. Quo Vadis voisine avec Blanche Selva, Lazare Lévy avec Billard-Bonis. Le *quatuor Gaspard*, (Feillou, Yho et Rosoor) se lance dans le grand classique. Le *Cercle Philharmonique* s'emplit et, à l'Alahambra, Fauchois célèbre Beethoven. L'*Orphéon-Harmonie des Tramways de Bordeaux* sous la direction de Candeau se met lui-même de la partie. Citons aussi l'excellente audition de Mlle Bouillet.

Plus sage est **St. Jean de Lutz**, qui aux classes d'ensemble de la *Société Charles Bordes* ajoute une classe de piano sous l'autorité de Blanche Selva et sous la direction immédiate de Mlle Genty, si vivement appréciée.

A **Limoges** Mme Capoy, infatigable, triomphe encore, à côté du trio délicat de Mlles Laval, Clément et Baillet. A **Guéret** même, Leroux, Massenet, Guiraud, Gounod l'emportent sur Leoncavallo, grâce à l'habile initiative de M. Fourat. Rien à dire de **Carpentras**, où un grand concours d'Orphéon se prépare, et où M. Simon a l'ingénieuse idée de composer une polka pour clochettes (ad libitum pour fanfare) intitulée la Clochelinette.

A **Nimes** on vise très haut. La *Chambre musicale* consacre une séance à l'histoire de la Fugue, par Blanche Selva. La *Société des Concerts du Conservatoire* fait entendre la Maîtrise de la Cathédrale de Monaco, dans un répertoire de XVIe et XVIIe siècles, au milieu duquel se glisse Col Nidrei de Bruch, par Tagliapietra ! A **Arles** Mme Franquin-Maurel mériterait de trouver plus d'empressement lorsqu'elle consacre un concert à un programme sévère. A **Montpellier**, depuis que Bordes a disparu on hésite, et l'on compte surtout sur M. Gervais et sur M. Perrin pour galvaniser un public un peu froid. La *Société Charles Bordes* a cependant donné un belle audition et Mlle Selva a passé par ici avec la Sonate de Dukas, ainsi que le quatuor Zimmer avec des œuvres très modernes.

A **Nice** la saison s'annonce bien. Le directeur de l'*Opéra* M. Villefranck a su s'attacher d'excellentes recrues, par exemple M. Jaume " qui a, paraît-il, réellement des ut de poitrine, dont aucun n'est esquivé ", et MM. Rouard, Galinier etc. Au *Casino* M. Miranne organise des sélections d'opéra. Même de Bruxelles nous vient ici l'orphéon des " *Artisans Réunis* ", de parfaite maîtrise. A **Yières** le Casino va rouvrir sous la direction de M. Lerey.

Annecy compte un musicien fort actif, M. Jean Ritz, qui non content d'organiser au *Cercle Musical* des festivals classiques avec Mlle Ritz, M. Cons et les dames de la Chorale Mixte, met encore sur pied un grand concours international de musique en Italie lors de l'exposition de Turin au printemps prochain. Tous nos compliments à M. Ritz.

Le public musical de **Clermont-Ferrand** possède un orchestre symphonique depuis treize ans déjà, dont M. Soulacroup soutient l'activité avec une persistance admirable. Le dernier concert a fait entendre la charmante *Société des Concerts d'Autrefois* et leur répertoire de vieux airs (Mlle Delcourt, MM. Bleuzet, Nanny, Desmont, Fleury, Michaux).

Remontons à l'Est. **Reims** et les *Concerts Eclectiques* se paient comme pianiste Vincent d'Indy (Bravo Vaysman !), **Nancy** consacre un concert à César Franck (Bravo Ropartz !)

Enfin au centre, à **Angers**, ville musicale par excellence, Rhené Baton fait merveille, et, dans un concerto de Corelli, une de ces œuvres que l'ennui accompagne généralement, se taille un succès d'émotion. A **Poitiers** Hollmann et Blitz se prêtent un mutuel appui. Et au **Mans** l'*Association des Artistes Musiciens*, ravit le Nouvelliste de la Sarthe par son exécution brillante du Val d'Inspruck de M. de Schepper. A **Moulins**, Risler et Mme Bathori émerveillent.

Lyon et les *Grands Concerts* de Witkowski célèbrent dignement César Franck, avec l'appui des chœurs de la Schola, de Mlle Vallin et de M. Thébaud. M.M. Reuchsel font entendre des œuvres anciennes. Mlle Selva et Risler, Mme Bazelaire, Mlle Baudot et l'excellent

violoniste Maurice Faudray, Armand ferté, A. Tett,... Que sais-je encore ! Tout le monde rivalise pour tâcher d'entraîner vers l'art le Lyonnais un peu réclacitrant.

Belley, grâce à M. Baetz, entend un excellent concert, et la voix de Mlle Brillat-Savarin, fort applaudie. **Charleville** a sa *Philharmonique* tout comme Berlin, et dirigée par A. Tridémy. On y goûte Rose Féart et Cros St Ange, et un jeune violoniste dont il faut retenir le nom Ch. Roussel. A **Vesoul**, la gymnastique coudoie la musique ; les amateurs chantent d'aimables chansons, et M. Lanzoni organise une fantaisie sur Martha pour quatuor ; le cor lui-même se met de la partie, et, au Chalet des Trompes une société dirigée avec autorité par M. Jobbard fait salle comble.

Terminons par **Oran**. La direction du théâtre — peu gracieuse — a cru devoir ne pas admettre les louanges possibles de notre collaborateur. (Nos lecteurs s'en consoleront-ils ?) Mais Borodine voisine avec Rameau dans les séances du *Concert Classique*, ce qui est plus intéressant.

Ce petit tour de France en musique montre combien le plus subtil des arts se propage à travers notre pays, et jusque dans les centres les plus éloignés. Il témoigne aussi presque partout d'une tendance vers la bonne musique, vers l'idéal, et vers ses interprètes les plus autorisés. TT

Belgique

BRUXELLES. — *Concert Dupin.* — Sous les auspices de la S. I. M. nous avons eu, le 13 Décembre, Salle Erard, une audition d'œuvres de Paul Dupin.

Georges Dwelshauvers retraça l'existence pénible du musicien. Sa parole éloquente sut communiquer à l'auditoire, en grande partie composé d'artistes, la sympathie pour le créateur sans laquelle ne peut revivre vraiment une œuvre exécutée en public. L'Art de Dupin est complexe, comme celui des décadents. Sa technique, quoi que l'on en ait dit, n'atteste pas l'autodidacte. Ses faiblesses, viennent peut-être d'un souci exagéré de *nouveauté*. Mais qu'importent les artifices du langage, le verbe est ému, sincère et direct. C'est un aspect de la nature panthéiste de Paul Dupin que nous révéla son *Nocturne de Sabine*. Il nous rendait des soirs vécus, où les tristesses et les murmures pleuraient dans notre cœur, enivré d'espérance, pourtant ! L'*Invocation à l'Enfant* nous montre un autre sentiment, aux accentuations de vraie poésie. *La sérénade à la mansarde* est faite aussi de cet impressionisme et de cette émotion spontanée. — Parfois, des duretés, des cris âpres, des révoltes, certain *Chant de Bouvier* nous rappela les origines à la fois flamandes et bretonnes du musicien. Il se rapproche par endroits des slaves frustes et sauvages, parce que sans doute sa plainte monte des entrailles du sol. Tout cela, conçu, réalisé en l'horreur du poncif, des procédés en usage, à l'exception de *Bienvenue au Petit*, qui fait penser à Schubert. — Les mélodies prennent couleur à l'accompagnement des cordes. Les quatuors bien construits, sont de sonorités pleines. On pourrait reprocher à Dupin quelque monotonie dans ses rythmes.

Les interprètes avaient la Foi. Le quatuor Lejeune groupe des artistes de grande valeur, qui savent s'effacer, en tant qu'instrumentistes, devant l'œuvre qu'ils jouent M. Remy Lejeune possède une fort jolie voix, mélodieuse et prenante. Et surtout, la fillette du compositeur, touchante et sympathique, en sa robette simple, avec sa physionomie douce qu'aggrave parfois un pli volontaire. Le public ovationna l'auteur, et la soirée fut, vraiment, un gros succès moral, que la critique a consacré.

— D'un très intéressant article de *M. Samuel*, professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles, président de la Fédération des syndicats musicaux de Belgique, dont la noble

attitude, toute d'indépendance et de dévouement, fait notre admiration, — nous découpons ces lignes dédiées aux musiciens belges :

" C'est donc à nous-mêmes, ô confrères compositeurs, que nous devons nous en prendre si nous prêtons le flanc à toutes les attaques, à toutes les vilenies dont on nous abreuve, grâce au règne de l'ignorance et du snobisme. Nous drapant dans notre dignité et forts de notre supériorité intellectuelle, nous dédaignons les coups et nous nous renfermons, chacun de notre côté, dans un isolement qui est l'unique cause de notre faiblesse et de notre inertie. Le moment ne serait-il pas venu de secouer enfin cette torpeur maladive ? Que l'exemple de nos confrères étrangers nous inspire la confiance et la persévérance nécessaires pour aboutir au résultat rêvé. C'est par suite d'un appui mutuel que les compositeurs français, russes, scandinaves, etc., sont parvenus à s'affirmer d'abord dans leurs pays respectifs et à franchir ensuite les frontières. Sera-t-il dit que notre école belge contemporaine, si riche en éléments de premier rang, se contentera éternellement du rôle modeste que la majorité peu éclairée de notre public lui assigne à la remorque de ses sœurs européennes ?

Nous convions nos confrères compositeurs à venir étudier la raison d'être de notre force d'action et à appliquer à leur cause sympathique entre toutes, nos systèmes mûrement élaborés et expérimentés.

Que la *Ligue des compositeurs belges*, après s'être constituée sur des bases solides dans notre pays s'efforce ensuite de fonder l'œuvre de l'*expansion artistique*, due à son initiative, et nous considérerons la plaie signalée plus haut comme définitivement cicatrisée."

Nous faisons nôtre le vœu de M. Samuel, et nous promettons à une *Ligue des Compositeurs belges* l'appui du S. I. M.

ANVERS. — *Concerts de musique sacrée. Exécution de Josué.* — L'exécution de Josué de Hændel a valu un véritable triomphe aux concerts de musique sacrée et à son talentueux chef, M. Ontrop. Jamais il ne fut entendu à travers des chœurs aussi parfaits, un orchestre aussi souple et homogène. Les solistes étaient de première valeur. Melle Verbena, Mrs Denys, Van Oort et Van Son ont interprété les soli en chanteurs classiques hors pair. Ce concert, par sa mise au point irréprochable, et l'impression profonde qu'il a laissée, fait augurer pour le mois d'Avril une exécution superbe de la Messe en si mineur de Bach. La saison prochaine cette vaillante société fête le dixième anniversaire de son existence, à cette occasion elle fera entendre Franciscus de Tinel et la Passion selon St Mathieu de Bach.

GAND. — *Concerts d'hiver.* — Voici des années que M. Edouard Brahy sème la bonne parole musicale à Gand, dans ces " concerts d'hiver, " dus à l'initiative éclairée de quelques véritables amateurs d'art, et qui ont rapidement conquis la faveur du public au point de bonder la salle du Grand Théâtre. Ce compréhensif et très sûr chef d'orchestre nous a donné des fêtes artistiques d'une haute valeur.

Nous n'avions pas encore entendu la symphonie en *fa* d'Hermann Gœtz, très répandue en Allemagne, paraît-il, et nous l'avons écoutée avec une attentive curiosité. C'est une œuvre d'aimable inspiration, dont l'écriture probe et consciencieuse atteste une science consommée. Il s'en dégage beaucoup de charme sans que l'on y soit frappé par de ces traits absolument originaux, révélant le génie créateur.

Le prélude du *Messidor* de Bruneau est une belle page dramatique, bien connue, comme l'ouverture de *Rienzi*. Notons le début, plein de promesses, de notre compatriote J. Jongen ; sa *Fantaisie sur deux noëls populaires* (d'allure très profane, comme beaucoup de noëls) est d'un travail soigné et d'un coloris orchestral chaud et vibrant.

La partie vocale était réservée à la cantatrice berlinoise, Mme Tilia Hill. Elle chanta l'air d'*Obéron* et ces cinq poèmes de Mathilde Wesendonck, mis en musique par Richard Wagner en manière d'études pour Tristan, qu'on ne peut entendre sans évoquer l'angoissant roman de la Colline verte à Zürich.

Au théâtre flamand. — C'est un véritable festival d'opérette viennoise. Et dire que l'Etat et la Ville subsidient ce théâtre pour favoriser l'art dramatique flamande !

Au bénéfice du vaillant et talentueux chef d'orchestre, M. Oscar Roels, on a repris aussi une traduction, celle du *Joli Gilles* de Ferdinand Poise : *Lustige Gilles.*

Où est le temps où l'on jouait au théâtre flamand les opéras de Blockx ?

— *Au Conservatoire.* — Le premier concert d'abonnement était consacré à Mozart, et plus spécialement à la musique instrumentale du maître de Salzbourg, dont M. Mathieu, avait fait une heureuse sélection. Interprétation soignée et chaleureusement applaudie. Un succès tout particulier a été réservé au nouveau professeur de flûte, M. Aug. Strauwen, les auditeurs sont sortis du concert ravis et très reconnaissants à M. Mathieu, l'éminent directeur du Conservatoire.

LIÈGE. — Nos diverses institutions musicales ont repris dès octobre leur coutumière activité, sans aborder encore d'œuvre nouvelle importante. Peut-être pourrait-on faire exception pour M. Jules Debefve qui, dans les concerts qu'il dirige, a donné la symphonie en *ut* majeur de Balakirev. C'était un hommage au grand mort d'hier. Un hommage rare, car si Mily Balakirev est très connu, si les pianistes se sont emparés de quelques-unes de ses difficiles merveilles, telle *Islamey*, les orchestres ont été jusqu'ici peu occupés de sa musique. Il reste le *deus ex machina*, le pédagogue un peu lointain du groupe des Cinq, dont l'influence se manifeste indirectement, plutôt par ses disciples que par ses œuvres.

Sa symphonie en *ut*, fort bien écrite mais sans grand élan, a semblé moins colorée que les pages de Borodine ou de Rimsky. Sur un public peu habitué aux harmonies slaves, elle ferait grande impression. A Liége, où dès 1885 M. Théodore Jadoul révéla l'œuvre de Cui, de Borodine et de leurs amis, dont les œuvres ont continue à émailler fréquemment les programmes, la surprise n'existe plus. Mais il reste le plaisir d'apprécier une œuvre sincère et de belle venue et de faire connaissance plus intime avec l'un des grands noms, trônant dans l'actualité musicale.

Dans le même concert, on a applaudi, moins qu'il ne le mérite cependant, l'archet prestigieux de Hugo Heermann qui donna une version impeccable, mais un peu froide, du concerto de Brahms. Au Conservatoire, M. et Mme Hensel Schweitzer furent fêtés en des soli wagnériens et M. Henri Seguin partagea leur succès.

Les concerts gratuits de la fondation *Dumont Lamarche* nous promettent d'intéressantes séances et déjà ils nous en ont donné deux, parmi lesquelles il convient de mettre hors pair celle dont fut chargé le *Quatuor Charlier.*

L'*Œuvre des Artistes* a consacré une Heure de Musique à Henry Woollett, le compositeur Hâvrois que l'on commence à apprécier un peu partout et qui, d'autre part, est imposé à l'attention du monde savant par son excellente *Histoire de la Musique.* Avec la collaboration de M. Charles Herman, violoniste et de Mme Marceline Herman, cantatrice, il a obtenu un double succès de compositeur et d'exécutant.

Deux séances de la même société furent consacrées au XVIIIe siècle : l'une à la musique pour deux violons — Bach, Hændel, Pergolesi — l'autre à Wilhelm Friedmann Bach dont on fêta le bicentenaire et à Graun, l'auteur de *der God Jesu.*

Ajoutons à cette liste — très incomplète, mais je ne cite que les séances d'un attrait spécial ou d'une signification méritant d'être notée en dehors de Liège — une excellente exécution d'œuvres modernes, entre autres des quintettes de Franck, par la groupe *Piano et Archets* de Bruxelles.

Nous remettons au mois prochain la chronique théâtrale, les débuts de la saison n'ayant guère d'importance générale et les airs se trouvant encore très partagés.

Dr Dwelshauvers.

Accusé de réception : Echos des Pays-Bas ; chants populaires harmonisés par M. Alexandre Béon.

Etranger

L'OPÉRA A LONDRES. — C'est à M. Thomas Beecham, décidément que reviennent tous les honneurs de l'année. Non pas que les représentations données sous sa direction aient été sans reproche, mais il a montré ce que peuvent faire à Londres un peu d'initiative et pas mal d'argent. Nous devons lui en être reconnaissants, sans toutefois nous croire obligés, comme la plupart des critiques anglais, de proclamer l'excellence de son orchestre et la perfection de ses chanteurs.

Certes l'interprétation d'*Elektra* par des artistes telles que Mme Mildenburg et Miss Edith Walker ne mérita que les louanges, auxquelles Richard Strauss lui-même ajouta des remerciements enthousiastes ; mais les autres opéras montés par M. Beecham ne furent remarquables ni par le talent des musiciens, ni par la qualité des voix, ni par l'harmonie des décors — en un pays pourtant où la mise en scène s'affirme presque toujours admirable. Il semble surprenant que de tous ces opéras, le plus complexe et le plus difficile ait été le mieux rendu. Sans doute M. Beecham avait-il donné à *Elektra* tous ses soins, sachant que Richard Strauss serait en prise aux interviewers et que les quotidiens s'extasieraient sur les détails pittoresques de la pièce comme sur la difficulté de la partition : musiciens supplémentaires à l'orchestre ou vrais moutons sur la scène. *Elektra* triompha donc plusieurs soirs de suite, avec ou sans le compositeur et malgré le prix augmenté des places.

Cependant la plus récente saison de M. Beecham donna des résultats artistiques bien moins satisfaisants. Les *Contes d'Hoffmann* manquèrent de mystère romantique, *Werther* de charme Massenétique, *Shamus O'Brien* de verve irlandaise, les *Noces de Figaro* et l'*Enlèvement au Serail* de style classique. A vrai dire, toutes les représentions furent sans " atmosphère ": la plupart des chanteurs anglais ne brillèrent pas par ces qualités ou vocales ou scéniques que nous nous attendons à apprécier chez leurs rivaux de l'Opéra-comique, de l'Opéra ou de Covent garden, l'orchestre trop nombreux alourdit ces œuvres légères de déchaînements wagnériens ; les traductions, pénibles, ajoutèrent à la déformation générale et des artistes telles que Miss Maggie Teyte et Mlle Alice Verlet ne purent qu'obtenir un succès personnel sans sauver un ensemble fâcheux.

Ces expériences tendent à prouver que l'Opéra-comique n'est pas près de s'implanter à Londres, puisque les chanteurs anglais s'avèrent presque tous incapables de l'interpréter convenablement. Et c'est là le point important de cette question qui fait chaque jour couler tant d'encre : il n'y a pas de chanteurs anglais parce qu'il n'y a pas d'opéra en anglais, et vice-versa ; il n'y a pas de raison pour que ça finisse. C'est à ce déplorable état de choses que M. Beecham vient de tenter de remédier. Il continuera ses essais en October à Covent Garden, puis plus

tard à Drury Lane, avec un programme comprenant : *Boris Godounoff*, *La Dame de Pique*, *Le Chemineau*, *Salomé* et la *Koanga* de M. Delius comme nouveautés, en plus des opéras qui forment le fond de tout répertoire sérieux qui se respecte.

Quant à la dernière saison de Covent Garden elle fut ce que fut la saison précédente (sans doute ce que sera la saison prochaine). Mme Melba, Mme Tetrazzini et M. Sammarco nous y éblouirent à tour de rôle dans des opéras italiens anciens ou modernes, *Pélléas* et *Louise* obtinrent leurs quatre représentations habituelles et la nouveauté de l'année, la *Habanera* cette fois, remplit deux salles sur la fin de l'été. Mais nous sommes habitués maintenant à toujours entendre la même chose au Royal Opéra, y compris les séries du *Ring* avec Richter et des artistes allemands de moins en moins capables et de moins en moins célèbres.

En somme, le public élégant s'y rend, saison après saison, pour passer le soirée et écouter des artistes admirables dans des rôles du répertoire, non pour y entendre de la musique. Et le public musical va aux représentations de M. Beecham pour s'instruire et entendre des œuvres peu connues ou inconnues en Angleterre. Covent Garden est une tradition, M. Beecham une tentative. Quelles admirables soirées nous passerions dans un théâtre qui posséderait les étoiles de l'Opéra et le répertoire, de M. Beecham. Peut-être l'initative de ce dernier excitera-t-elle d'une noble émulation les membres du Syndicat de Covent Garden ? Souhaitons seulement que ces deux opéras rivaux, divisant un public il faut le dire restreint, ne se fassent pas tort mutuellement et ne ruinent pas pour jamais l'avenir de l'opéra à Londres.

X. Marcel Boulestin.

ODESSA. — Odessa est au meilleur sens du mot, une ville très musicale, et cela tient en partie, à ce que la bonne moitié de la population de cette cité cosmopolite est composée d'Israélites dont on connaît le goût inné pour les arts et pour la musique en particulier. L'étranger qui promène son regard au hasard de la lorgnette sur l'orchestre ou sur la brillante assistance qui envahit d'ordinaire l'opéra les jours de grands concerts, ne distingue partout que profils sémites, et se demande incontinent s'il ne serait pas tombé d'aventure, en pleine capitale du royaume d'Israël. Antisémite, qu'il ferme les yeux, tout en prêtant une oreille attentive, il est sûr pour une fois, d'en avoir pour son argent !

Comme le faisait tout récemment remarquer ici même Mme Wanda Landowska, la province russe grâce à l'Institution créée par Antoine et Nicolas Rubinstein, sous le nom de *Sociétés Impériales de Musique*, " la province russe est mieux organisée pour la musique que la province française ". Toutefois, il est étonnant qu'Odessa n'ait que des écoles de musique, alors que des villes moins importantes comme Kieff, Zaroslavv, Rostoff, Tamléoff, Karkoff, Orel, Woronèje, Stavropole, Kasan, Astrakan sont dotées de magnifiques conservatoires. Le soin d'assurer le succès de la saison musicale dans la ville illustrée par notre duc de Richelieu, retombe en entier sur la Société Impériale de Musique et sur l'initiative privée.

La Société Impériale de Musique, section d'Odessa, sous la sage et intelligente direction de son estimé président M. Orloff, organise chaque année sept ou huit grands concerts symphoniques exécutés au grand théâtre de la ville, et une série égale de concerts de musique de chambre donnés d'ordinaire à l'école impériale de musique. Les troupes et les artistes de passage donnent en outre, au gré des impressarii, nombre de grandes et belles auditions qui trouvent toujours un public fidèle et nombreux.

La saison musicale 1909-1910 a été particulièrement brillante.

Sans atteindre à la haute renommée des célèbres orchestres de St. Pétersbourg et de Moscou, le grand orchestre d'Odessa jouit d'une excellente réputation. Il fait merveille sous la

DÉSIREZ-VOUS CONNAITRE L'ADRESSE

d'une Maison donnant en LECTURE non seulement de la

Musique Française

MAIS ÉGALEMENT ET SURTOUT

Toute la Musique Étrangère

ET MÊME DES

Partitions d'Orchestre ?

ADRESSEZ-VOUS A

M. MAX ESCHIG, 13, RUE LAFFITTE, 13, PARIS

TÉLÉPHONE 108-14

qui vous enverra immédiatement toutes les conditions

SERVICE POUR PARIS ET LA PROVINCE

ÉDITION POPULAIRE SIMROCK

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE BRAHMS, BRUCH,
DVORAK, SCHUTT, ETC.

POUR LA MOITIÉ DE LEURS PRIX ANCIENS !

DEMANDEZ LE CATALOGUE SPÉCIAL

CONCERTS ANNONCÉS

SALLE GAVEAU

18 Janvier.	Salle des Quatuors	— Quatuor Muller de Beaupré	1½ heures
19 „	„ „	— Audition des Elèves de M. Jean Canivet	3 heures
23 „	„ „	— Union des Femmes Professeurs & Compositeurs	2 heures
15 „	Salle des Concerts	— Concert Lamoureux	3 heures
21 „	„ „	— Concert Hasselmans	3 heures
22 „	„ „	— Concert Lamoureux	3 heures
27 „	„ „	— Mademoiselle Minnie Tracey	9 heures
29 „	„ „	— Concert Lamoureux	3 heures
30 „	„ „	— Cercle Musical	9 heures
31 „	„ „	— Société Philharmonique (Quatuor Rosé)	9 heures

SALLE PLEYEL

15 Janvier.	Grande Salle	— Mlle Jeanne Grémand (Elèves)	1 heure
18 „	„	— M. J. Debroux (1re Séance)	9 heures
19 „	„	— Mlle R, Lénars et Mr J. Bizet	9 heures
20 „	„	— Mme Paul Aubert	9 heures
23 „	„	— La Quatuor Capet (3me Séance)	9 heures
25 „	„	— Le Quatuor P. Viardot	9 heures
26 „	„	— La Société des Compositeurs de Musique (1re)	9 heures
27 „	„	— M. Theodor Szanto	9 heures
28 „	„	— La Société Nationale de Musique (1re séance)	9 heures
29 „	„	— Mme Breton Halmagrand (Elèves)	1 heure
30 „	„	— Mme Roger Miclos Battaille	9 heures
31 „	„	— Mr Waël Munck	9 heures
16 „	Salle des Quatuors	— La Société de Musique Nouvelle	9 heures
22 „	„ „	— Mr Edouard Tourey (Elèves)	1 heure
29 „	„ „	— Mr Lucien Wurmser (Elèves)	1 heure
30 „	„ „	— Mr Lucien Wurmser (Elèves)	9 heures

SALLE DES AGRICULTEURS

26 Janvier.	— Œuvres de M. René Lenormand	9 heures

SALLE ERARD

15 Janvier.	— Mlle Pauline ROUX	Matinée d'élèves
16 „	— M. PHILIPP	Audition d'élèves
17 „	— LE SOUTIEN	Concert de Charité
18 „	— M. SCHELLING	Piano
19 „	— Mlle HUGON	Piano et Chant
20 „	— M. BEDEL	Concert de charité
21 „	— M. WAEL-MUNCK	Concert d'Orchestre
22 „	— Mme ALVIN	Matinée d'élèves
23 „	— M. SCHELLING	Piano
24 „	— M. EXPERT	Chant
25 „	— Mlle VELUARD	Piano
26 „	— Mlle NOVAES	Piano
27 „	CERCLE CATHOLIQUE de la VILLETTE	Concert de charité
28 „	MM. NAT & KRETTLY	Piano et Violon
29 „	Mme MARECHAL-MOELLINGER	Matinée d'élèves
30 „	M. LEDERER	Violon
31 „	M. PHILIPP	Piano

baguette d'un Safonoff ou d'un Kaïanonce, mais en dépit des feuilles locales qui trahissent par trop la décadence de l'admiration, il se relâche parfois et manque par instant de précision sous la direction quelque peu saccadée de son coryphée habituel M. P. I. Malichewsky, par ailleurs compositeur de réel mérite, excellent disciple de Glazounow.

Le célèbre maître d'orchestre de Moscou M. Safonoff, appelé à diriger les deux premiers concerts de la saison, nous fit goûter entre autres compositions orchestrales, la 5me symphonie de Tchaïkowsky, la sérénade en ré de Mozart, la cinquième symphonie de Beethoven et le délicieux tableau symphonique : Le Printemps, de Glazounow.

Le troisième concert dirigé par M. B. I. Malichewsky présentait comme pièce de fond, la 2e symphonie d. mol de Balakireff. De l'avis général, le quatrième concert fut remarquable entre tous, le célèbre compositeur finlandais P. Kaïanonce y donna la symphonie en ré bémol de César Franck et le Carnaval de Paris de Saint-Saëns.

Avec le cinquième concert exécuté sous l'habile direction de M. Oscar Frida de Berlin, la Société Impériale de Musique célébrait le 50e anniversaire de sa fondation. Le concert suivant dirigé par M. I. Malichewsky présente fort peu d'intérêt. Tout autre fut le 7e concert sous la direction du célèbre compositeur norvégien X. Sinding qui fit interpréter quatre de ses meilleures œuvres : " 1e symphonie en *ré bémol* op. 21 ", " Fortepiano-concert en ré majeur, op. 6 ", " Fatum ", thème et variations pour forte piano, œuvre particulièrement remarquable et " Rondo infinito " pour grand orchestre et fortepiano. M. K. Riccène tenait avec une extraordinaire maîtrise la partie concertante. Son jeu d'une étonnante précision mathématique tout en suscitant une chaude admiration, ne laissa pas cependant de paraître quelque peu vigoureuse à l'ensemble des auditeurs russes.

Dans le 8e et dernier concert symphonique, M. I. Malichewsky nous fit entendre avec quelque intérêt une de ses compositions non la meilleure sans doute, intitulée " 2e symphonie nuptiale ", une " suite " pour grand orchestre d'A. Vichnégradsky, " Poésie " de Grieg et " Trois palmes ", tableau symphonique oriental d'A. Cpendiarow. Bien que personnellement j'aie fort goûté cette dernière pièce, elle m'a donné lieu d'observer une fois de plus combien l'emploi judicieux de quelques-uns des rythmes originaux usités dans la musique des peuples de l'Orient, serait autrement caractéristique par lui-même, de la douleur locale, que le simple jeu renforcé des instruments de percussion : Grosse caisse, tambour de basque, tymbales et cymbales.

Sans avoir la même importance, les concerts de musique de chambre donnés par la Société Impériale de Musique, n'en présentèrent pas moins le plus vif intérêt. On y interpréta de préférence des œuvres de Beethoven, Schubert, Grieg, R. Strauss, Tchaïkowsky, Glazounow, Rimsky-Korsakow et Borodine.

Le plus beau succès de la saison revint à l'illustre ténor L. B. Sobinoff dans un concert particulier qu'il donna dans la grande salle de la Bourse d'Odessa où se pressaient près de trois mille personnes.

Sobinoff a la voix ultra sympathique ce qui est ici le suprême compliment. Cette sympathie vient de ce que cette voix est merveilleusement juste dans toute l'étendue de son registre, d'une souplesse parfaite, d'une pureté de timbre idéale qui en rend la portée prodigieuse. La diction du premier ténor de la Russie est impeccable, noble et simple à la fois, son interprétation musicale est classique dans toute l'acception et la beauté du terme.

L'éclatant succès, ou pour mieux dire, le triomphe remporté en cette occasion par Sobinoff dut lui être d'autant plus sensible qu'il avait à ses débuts, voilà quelques années, éprouvé en compagnie de Chaliapine, les premières joies du succès sur le théâtre même d'Odessa.

L'exposition industrielle et commerciale organisée cette année à Odessa, favorisa à maintes reprises d'intéressantes manifestations d'art musical. Un excellent orchestre de Varsovie sous la direction d'un maître des plus judicieux : M. P. C. Térépentiew, donna trois mois durant, sur le terrain même de l'exposition, une série de concerts symphoniques véritablement remarquables. Je regrette de ne pouvoir en dire davantage, par la raison que je n'ai pu les suivre régulièrement, le comité d'organisation composé en majeure partie d'israélites, ayant jugé de son intérêt de faire bon marché des us et coutumes internationales, en récusant, même sans forme, ma carte de membre correspondant de l'I. S. M.

DRALLO-BING.

BUDAPEST. — La saison musicale à Budapest est marquée, cette année, par la visite de plusieurs compositeurs et virtuoses célèbres : après Richard Strauss, Ernest Dohnanqi, Rachmaninoff, — Claude Debussy nous a donné, le 5 décembre, un grand concert. Il était attendu avec une prodigieuse impatience, et cela ne surprendra point ceux qui connaissent le goût des Hongrois pour tout ce qui est " moderne, " qu'il s'agisse de musique, de peinture, d'architecture ou de poésie. De fait, on remarquait, dans la salle, à côté des innombrables mélomanes pestois, une cohorte de jeunes peintres désireux de connaître une musique qu'on leur avait dit être " impressionniste " comme leur peinture.

La salle de la Redoute, qui peut contenir 1500 personnes, était bondée. C'était une dure épreuve pour la musique de Debussy qu'une audition dans une salle aussi haute, aussi démesurément vaste.

Le grand succès de la soirée fut pour le quatuor en sol mineur, exécuté par le quatuor Waldbauer. Son chef, M. Emeric Waldbauer, fils d'un musicien distingué de Budapest, n'a pas dix-neuf ans ; MM. Molnár et Temesvári — second violon et alto — ne sont guère plus âgés ; le doyen de la troupe, M. Kerpély, violoncelliste, vient d'avoir tout juste vingt-cinq ans.

Les applaudissements interminables qui ont accompagné la fin du concert ont été suivis de la scène qui attend toutes les gloires étrangères à Budapest : la quête de l'autographe. M. Debussy a été assailli par toute une bande d'admirateurs, armés de stylographes et de cartes-postales, qui le suppliaient de leur accorder les honneurs de sa griffe. " Ils sont trop ! " s'écria le maître, et il s'enfuit éperdument, poursuivi par les stylos. Ce fut une véritable chasse ; il n'y manquait que des fanfares de trompe.

HUBERT MORAND.

NEW-YORK. — Pour la première fois, un grand compositeur. Puccini, a donné à l'Opéra de New-York la primeur d'une de ses œuvres : *The Girl of Golden West.*

GUITARE

Mlle B. DORÉ
ÉLÈVE DE MIGUEL LLOBET
Leçons — Cours — Ensemble
Speaks english — Habla espanol
8, Rue Furstenberg Vie
Téléphone 829.80

MIGUEL LLOBET
Guitariste virtuose
de la Cour d'Espagne
CONCERTS — LEÇONS

PARIS. 28, Rue Demours. XVIIe.

C'est aussi la première fois qu'un étranger prend pour thème un scenario américain. Le texte est en effet emprunté à un mélodrame de l'Américain Belasco, traduit par des librettistes italiens. Le prix des loges avait été doublé. C'était Caruso qui jouait le rôle du cowboy outlaw Johnson. Voici le sujet de cet opéra :

Une jeune fille aime le criminel Johnson. Elle se sauve. Galopade effrénée dans la forêt, coups de feu, etc., tout cela très réaliste, rappelant plus le cinématographe que l'opéra. Enfin scène de lynchage par des mineurs. Minnie sauve son amant en promettant aux lyncheurs qu'il se réformera. L'enthousiasme des Américains a été énorme. On a remis à Puccini, dans sa loge qui était décorée de drapeaux italiens et américains, une couronne en argent.

Humperdinck donnera également une première ici, et propablement aussi Mascagni.

OVIEDO. — Nous aurons bientôt la joie d'entendre Viñes, Maria Carreras, le trio H. Hermann, le quatuor Rosé, Casals, Granadez et l'orchestre symphonique de Madrid dirigé par le maître Arlos.

SARAGOSSE. — Le trio Holandes, le pianiste H. Bauer, le violoniste A. Fernandez Bordas ont prêté leur concours à deux concerts donnés par la Philarmonique au Grand Théâtre.

MADRID. — Grâce à l'initiative de M. Cecilio de Roda, des concours ont été institués pour récompenser les efforts dispersés des musicologues et des compositeurs espagnols. C'est ainsi qu'Arregui et de la Viña ont eu des prix de 2000 pesetas, pour des œuvres symphoniques, ainsi que le modeste musicologue Agejas, pour son exégèse et son édition du "vihuelista" Luis Millan.

Deux pianistes, l'un virtuose : Moritz Rosenthal, l'autre, apprenti : Adolph Borschke, sont venus charmer les belles Madrilègnes, et désespérer les musiciens. — Le trio Pichot-Costa, aidé de Maria Gay, joua un peu de vraie musique. Maria Gay a interprété, à l'opéra, Carmen, Orphée et Dalila.

CADIX. — *L'orchestre Symphonique* exécute la Petite Suite de Debussy qui reçoit du public un accueil enthousiaste.

MILAN. — Ida Isori et Paolo Litta partagent leur triomphe avec M. Ysaye et le lac d'Amour de Litta est acclamé.

BERLIN. — Du 18 au 24 janvier un festival Théodore Dubois sera organisé ici par H. Marteau, qui jouera le concerto pour violon du maître.

Cours et Conférences

SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE. — La *Musique Classique Japonaise*, telle était le sujet d'une conférence donnée par la S. F.-J. le mois dernier, dans la salle de la Société d'encouragement. M. Ch. Leroux, actuellement directeur de l'Harmonie des Mines de Blanzy était bien désigné pour traiter un tel sujet : membre de la Mission Militaire Française au Japon, il avait recueilli des renseignements précis sur la musique Japonaise qui, comme on le sait, est resté purement monodique. M. Leroux expliqua les rapports de cette musique avec l'astronomie, sa notation très spéciale, ses diapasons ; il présenta les différents instruments usités en musique classique, le "chô" orgue portatif à dix-sept tuyaux, les guitares "Béwa" et "Shamizen", les instruments à cordes frappées "Koto", les flûtes "Shukuhacai" et les instruments à percussion. Un concert suivit cette conférence ; on entendit le *Kimigayo*, air national japonais, deux pièces recueillies aux concerts de la Cour, intitulées *Senzai* et *Mushirode;* grâce au gramophone, on put se faire une idée de la Musique de chambre. Les oreilles occidentales ne sont pas exercées à ces musiques et certaines d'entre elles qui ont pour les Japonais un caractère dramatique et terrifiant nous font sourire. A la fin de cette intéressante séance, un film d'art fit passer sous les yeux des spectateurs les couleurs chatoyantes des costumes des acteurs Japonais.

* * *

— A l'Union Chrétienne à eu lieu, a l'occasion de Noël une très intéressante conférence de M. Maury sur les Noëls populaires encore en usage dans certaines parties de la France.

* * *

INSTITUT GÉNÉRAL PSYCHOLOGIQUE. — Notre collègue M. Lionel Dauriac a commencé la série de ses entretiens sur l'intelligence et la culture musicales. Les 14 et 21 Decembre, il démontrait la "Réalité" de l'intelligence musicale ; le 11 Janvier il parlait des "troubles du langage musical".

LA HAYE — SALLE DILIGENTIA

MERCREDI 1er Février 1911

Programme de la 3me Séance de Sonates

donnée par M. CH. VAN ISTERDAEL, violoncelliste

avec le concours de M. WILLEM ANDRIESSEN, pianiste,

professeur au Conservatoire de la Haye.

Sonate no 2 op. 58 de Mendelssohn.
Sonate en sol mineur de Bruno Mugellini.
Sonate op. 22 de Joseph Ryelandt.

Éditions M. Senart, B. Roudanez et Cie — PARIS

Siège Social : 20, Rue du Dragon — Vente au détail : 9, Rue de Médicis

CHANTS DE FRANCE ET D'ITALIE

Publiés sous la direction artistique de

Henry Expert

" executés aux Concerts Historiques de l'Opéra Comique "

Chansons Mondaines

harmonisées par

Emile Desportes

Ma bergère est tendre et fidèle
N'oubliez pas votre houlette
La Bergère fileuse
Puisque ma bergère
Viens charmante Annette
Je ne connaissais point l'amour
Amants qui près d'une maîtresse
Loin de vos yeux je soupire
Philis, le long de la prairie
Mon père m'y a marié

— chaque 0.50 fr. —

Airs de Cour

réduction au Clavier par

Henry Expert

" de Boesset "
Philis vous avez tant d'appas
Divine Amarillis
" de Guedron "
Beaux yeux les doux vainqueurs
hé, pourquoi n'oserai-je pas
" de Tessier "
Dancez devant ces beaux yeux
Brouttez Camusettes.

— chaque 0 50 fr. —

CONSERVATOIRE DE LAUSANNE

INSTITUT DE MUSIQUE

Classes Normales — Classes de Virtuosité. — Classes secondaires et primaires

DIPLOMES OFFICIELS

DÉLIVRÉS SOUS LES AUSPICES ET LES SCEAUX DE L'ÉTAT ET DE LA VILLE

Renseignements : Mr. J. NICATI, Directeur.

H 13291 L

A Travers les Revues

L'AVENIR DE LA MUSIQUE ANGLAISE. — Si l'on en croit M. Francis Toye (English Review, Octobre 1910) il est des plus brillants : " La musique anglaise a beaucoup de qualités, des défauts aisés à corriger. Il est difficile de voir à qui l'avenir appartient si ce n'est à nous. Nous n'avons besoin que de confiance en nous-mêmes ". En effet, M. Toye estime que des deux pays considérés comme prééminents en matière de musique, l'Allemagne et la France, le premier " ne doit sa réputation qu'à l'accident d'avoir jadis possédé tous les plus grands noms de l'histoire musicale, si bien que le public ébloui ne voit pas la banqueroute de la musique allemande moderne ". La France au contraire " peut s'enorgueillir de la plus belle école qui soit aujourd'hui... Mais il ne manque pas de signes montrant que sa gloire est à l'apogée ". Sa musique est peut-être trop " spéciale " et peut aboutir à une impasse. Mais le pire est qu'elle reste trop loin du peuple, n'est écrite que pour une minorité d'amateurs. La musique anglaise n'a point ce défaut d'être trop raffinée. Elle devient profondément nationale, et M. Toye laisse entendre qu'elle ne fera que croître et embellir. Il ne traite des autres écoles que par prétérition.

LA CRISE DU THÉATRE LYRIQUE. — M. Maurice Kufferath, en qui s'observe la combinaison fort rare du sens artistique et du sens commun, diagnostique avec clairvoyance et sans ambages les causes du mal (*Guide Musical* de Décembre) :

" Le malheur est que beaucoup de nos jeunes dramatistes lyriques, — et je n'en excepte ni les allemands, ni les belges, — ne sont qu'intéressants. Leurs partitions sont bien écrites souvent, elles ont des parties charmantes, curieuses captivantes ; mais voilà : elles manquent de souffle, de verve, de caractère.

" A la plupart fait défaut cette chose essentielle, sur laquelle tout récemment un auteur applaudi, M. Alfred Capus, insistait avec tant de raison : le *métier théâtral.* Musiciens, ils le sont; mais il ne savent pas, il ne se doutent pas de ce qu'est le théâtre. Ils travaillent en chambre, sans se soucier de ce que l'atmosphère de la scène fera de leurs créations. Presque tous manifestent même un mépris souverain pour les productions de leurs prédécesseurs ; ils les ignorent de parti pris et se vantent de n'être jamais allé voir ni *Faust*, ni *Les Huguenots*, ni *Guilliaume Tell*, ni *La Juive*, ni les drames de Wagner. Il est de bon ton, dans quelques cénacles, de manifester le plus parfait dédain pour le théâtre qui ne serait qu'une forme inférieure de l'art poétique et musical. Et ainsi presque toujours, sous des partitions d'une valeur quelquefois supérieure, se place un poème dramatique mal bâti, mal développé, où rien n'est préparé, d'où la vie est absente et qui fatalement ne produit aucun effet. Une fois épuisée la sympathie des amis et celle des amis des amis, c'est le vide dans les salles. La foule ne suit pas, elle se dérobe et elle a raison, car ceux qui lui parlent n'ont rien à lui dire ou, s'ils ont quelque chose à dire, ils le disent gauchement ou incomplètement. Alors...! "

A PROPOS DE FRANZ LISZT. — Le *Musical Standard* (24 Décembre) publie des extraits fort malicieux de l'Autobiographie de M. Emil Sauer, où les leçons données par Liszt à Weimar (en 1884 et 1885) sont alertement décrites. L'auteur reproche à Liszt trop d'indulgence pour les jolies élèves, pas mal de sévérité pour ceux qui ne jouaient point de sa musique à lui, et trop de complaisances pour les fruits secs des Conservatoires. Seuls ceux dont l'éducation technique était complète pouvaient, dit M. Sauer, profiter des conseils que donnait Liszt à cette époque.

Dans le précédent numéro, M. Georges Lowe fait l'éloge des *Rapsodies Hongroises*, trop dédaignées, dit-il, par la critique.

LA MUSIQUE BELGE MODERNE. — M. Charles Van den Borren (*Art moderne*, 27 Novembre et 4 Décembre) nous parle de cette musique, qu'il est bien placé pour connaître avec clairvoyance et impartialité.

LE MACBETH DE M. BLOCH. — Les comptes-rendus parus depuis la date où j'arrêtais ma dernière chronique ne nous révèlent aucun partisan nouveau, et sonnent pour la plupart la même note. Dans le *Journal des Débats*, M. Jullien se montre sévère pour " les amis qui ont conduit le jeune compositeur à un aussi complet échec ".

Il est vrai qu'une note du *Journal* remet les choses au point et donne une leçon bien sentie aux détracteurs :

" Le propre d'une œuvre aussi nouvelle, aussi profondément étrange que *Macbeth* est de " soulever des polémiques parmi les connaisseurs. Les uns, au nom de principes techniques, s'en " prennent à la structure de l'œuvre ; les autres, moins savants, s'en prennent au sujet qui, " disent-ils, n'est pas musical; les autres, enfin, applaudissent et se laissent conquérir par l'œuvre " et sont tout à l'émotion qu'ils ressentent. Ces polémiques, fort courtoises et pacifiques, du " reste, se sont renouvelées, avant-hier soir, à l'Opéra-Comique, où *Macbeth* était donné " pour la première fois en spectacle hors de l'abonnement. Jamais on n'avait vu salle plus " vibrante, plus impressionnée. La plupart des spectateurs s'accordaient pour reconnaître que " la musique que M. Ernest Bloch a écrite sur le livret de M. Edmond Fleg est lyrique, " combien le procédé y apparaît peu et combien surtout la partition est le contraire d'une " partition savante. Etc..."

Allons, tant mieux, tant mieux !

UN NOUVEAU CONFRÈRE. — A Moscou vient de se fonder *Musique*, hebdomadaire, sous la direction de M. Vladimir Derjanowsky, qui a rendu de bons services à la musique, et en particulier à la musique française moderne. Tous nos vœux !

M.-D. Calvocoressi.

Demande d'emploi : Un jeune musicien expérimenté, élève de Vincent d'Indy, ayant suivi les Cours de la Schola Cantorum de Paris, et ceux du Conservatoire de Lausanne (violon et piano), demande emploi de Chef d'Orchestre auprès d'une Société Symphonique, d'un Casino, ou d'une Chorale. Se contenterait de 1.000 frs. pour débuter. Ecrire : " A.F.St." au Konzertbureau, Emil Gutmann, Munich, Theatinerstrasse, 38.

Application raisonnée des meilleurs procédés pédagogiques et techniques employés par les grands maîtres contemporains français et étrangers.

LEÇONS de PIANO

VIOLONS, SOLFÈGE HARMONIE

PAR CORRESPONDANCE

COURS SINAT

Rue Franklin, 5, PARIS — Trocadéro.

Courrier Financier

Le vieux dicton assure que " la musique adoucit les mœurs. " Les lecteurs de S. I. M. ont bien le droit de revendiquer cette heureuse influence.

Une revue ne doit pas être pour son lecteur un bréviaire exclusif et si, à l'époque compliquée où nous vivons, la spécialisation est devenue une règle essentielle, du moins ne doit-on pas exclure toute incursion dans un domaine étranger à la matière que l'on traite. Nos lecteurs ne nous en voudront sans doute pas de leur donner quelques indications générales sur un sujet d'une importance certaine puisqu'il intéresse directement leurs ressources pécuniaires.

D'ailleurs, quel est celui d'entre eux qui ne possède pas dans son portefeuille une obligation Communale ou un quart Ville de Paris, avec l'espoir de décrocher un jour le gros lot, qui le mettra définitivement à l'abri des nécessités journalières ?

Nous avons donc l'intention de publier tous les mois, non pas une de ces revues savantes qui tranchent définitivement les questions ardues, mais une causerie amicale, dans laquelle nous tiendrons nos lecteurs au courant des mouvements financiers et de l'état du Marc. é. Il va sans dire qu'une revue mensuelle ne saurait avoir la précision absolue d'un article journalier ; du moins pourrons-nous leur donner une indication générale et, a l'occasion, quelques conseils qui, nous l'espérons, pourront leur être utiles.

Précisément, la fin de l'année 1910 — qui se termina sur d'excellentes tendances — et les premiers jours de Janvier 1911, ont été marqués par un marché actif présageant bien les dispositions de la Bourse. Le fait est d'autant plus notoire que ce regain d'activité s'est justement produit en pleine " trêve des confiseurs " c'est-à-dire pendant cette période de calme qui commence vers le milieu de Décembre pour se clore à l'échéance des coupons de Janvier. On a fait quelques affaires, parfois même des affaires actives par rapport au peu d'amplitude des transactions précédentes.

L'indication est bonne parce que 1910 avait été caractérisé par le développement de la reprise économique et financière qui ne s'était que dessinée en 1909, après deux années de crise.

L'activité qui s'est manifestée d'une façon spéciale dans l'Industrie, est caractérisée par la progression des chiffres de production de la houille et de la fonte et par le développement du Commerce Extérieur qui enregistre une augmentation de 5 à 6 % pour les onze premiers mois de 1910.

De même, le trafic des Chemins de fer eut accusé une plus-value égale à celle de l'année précédente s'il n'avait été momentanément arrêté par la grève que l'on sait et la crise des transports qui l'a suivie.

Enfin, les émissions ont été fort nombreuses ; remarquons que la caractéristique boursière de 1910 est l'abandon presque complet du Marché par la spéculation au profit des transactions au Comptant.

Sans rien présager pour l'année 1911 — car il est toujours délicat de faire des pronostics — il nous sera permis de constater que la situation politique internationale ne suscite aucune appréhension sérieuse. Le double système de la triple alliance et de la triple entente constitue une base solide à la politique internationale et si l'on a pu craindre un moment que la mort d'Edouard VII — diplomate de haute lignée — ne vint rompre l'équilibre européen, du moins la nomination à la Chancellerie de Berlin, de M. de Bethmann-Hollweg, fut le signal d'une politique conciliante.

Il est propable qu'au point de vue du jeu des forces naturelles, l'année qui s'ouvre ne pourra être moins favorisée que celle qui vient de s'écouler. Dans ces conditions, la reprise, commencée depuis un an, nous semble posséder tous les éléments possible pour se poursuivre sans incident.

Société Auxiliaire des Banques Régionales,

34, rue de la Victoire, Paris.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : Marcel Fredet.

Impr. par The St. Catherine Press Ltd. Bruges, Belgique.

VIIe Année. N° 2. 15 Février 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

LÉONARD DE VINCI MUSICIEN, par J. Péladan. ▫ RAMEAU ET SES DESCENDANTS, (avec 2 portraits inédits), par L. de la Laurencie. ▫ LE CONCERT CLASSIQUE ORIENTAL, par P. Thibaut. ▫ VISUALISED MUSIC DE P. C. SMITH, par G. J. Aubry. ▫ A PROPOS DU CRESCENDO, par G. Cucuel. ▫ LES LIVRES.

LEURS MAINS (Mains de *G. Fauré, et R. Gunsbourg*), par Jobbé-Duval. ▫ LUTHERIE, par Greilsamer. ▫ QUESTIONS SOCIALES, par M. Daubresse. ▫ A TRAVERS LES REVUES. ▫ L'ÉDITION MUSICALE. ▫ THÉATRES ET CONCERTS.

RÉDACTION :
22, Rue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS.

Le numéro :
France et Belgique 1fr.50 Union 2 fr.
Un an — 15 fr. — 20 fr.

Copyright by S. I. M. 1911.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

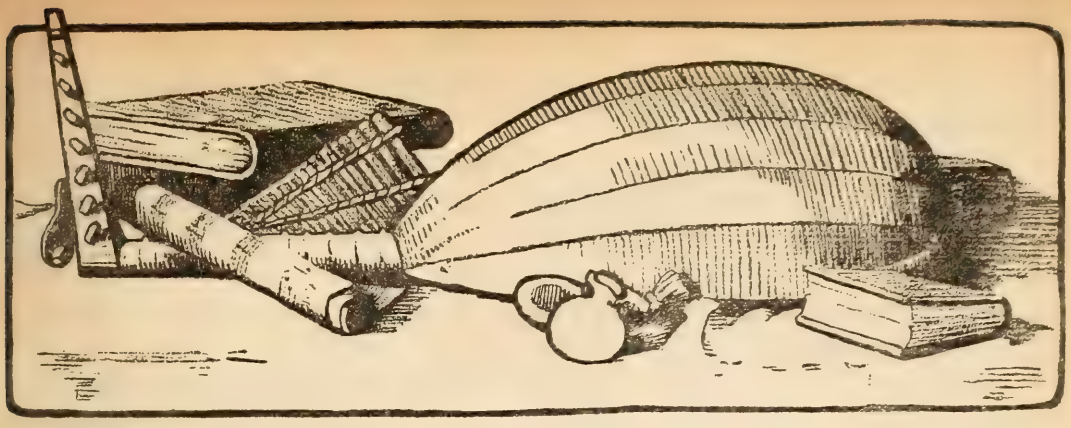
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*



LÉONARD DE VINCI
COMME MUSICIEN

Quel que soit le sujet que l'on étudie, qu'il s'agisse d'aviation, d'ophtalmologie, de balistique ou de chiromancie, il y a un homme qu'on rencontre toujours. Dans le langage du second Faust on l'appellerait le magicien, et Prospero semble son portrait, car il prononce à chaque instant cette fameuse conjuration des Quatre, qui commande aux gnomes comme aux ondines, aux salamandres comme aux sylphes. Le même personnage a trouvé la théorie des fossiles, celle de la combustion, il a analysé le mouvement de l'eau, il a tenté la conquête de l'air.

Et notre étonnement deviendrait de la stupeur, si nous possédions toutes les notes de cet être prodigieux, qui depuis l'an 1519 se sont perdues et dont cinq mille pages seulement ont été conservées. En contemplant l'universalité de Leonard, il faut se souvenir qu'il fut surtout un artiste. Ses recherches ont leur point de départ dans une préoccupation d'appliquer chaque science aux arts du dessin. Définissant le peintre, l'homme universel, et réalisant en lui-même cette conception, il a étudié la musique dans son sens monumental, c'est-à-dire au point de vue de l'acoustique.

On trouve de nombreuses notes sur le mécanisme sonore :

318. — *Les sons s'éloignent de leurs causes par des mouvements circulaires, en les gardant toujours pour centre.* (*A.* 61, *r.*)

[1] Toutes les citations sans références sont prises des 14 chapitres du *Traité de la peinture* (Delagrave, éditeur)

319. — *Tout coup frappé saute en arrière par un angle égal à celui de la percussion.*

320. — *Le son retourne à l'oreille par une oblique semblable à la ligne d'incidence : il est réfléchi comme le rayon lumineux dans le miroir.* (*A.* 19, *v.*)

Le principe qui guide le grand physicien dans sa recherche est celui-ci :

" La proportion se trouve non seulement dans les nombres et mesures, mais dans les *sons* " (K. 49, 2.)

On pourrait multiplier ce genre de notes, sans grand intérêt. Les croquis parlent plus explicitement que les griffonnages. Ils établissent une découverte du Maître dont on ne pouvait pas s'apercevoir, avant ces derniers temps.

Je ne crois pas abuser du terme, en l'appliquant au renouvellement d'une invention antique, d'autant plus qu'elle se trouve ici, comme un effort d'adaptation aux mœurs modernes.

Le manuscrit B nous montre un *théâtre pour prêcher* (p. 52, *r.*), *un théâtre pour entendre la messe.* Ces désignations sont de la main du Vinci. Le premier offre l'aspect de la scène athénienne, le second place l'autel au centre de quatre hémicycles. Au manuscrit ASH. 1 se rencontre encore " un lieu pour prêcher. "

Ce n'est pas l'occasion de faire valoir l'originalité de cet autel pyramidal au centre de quatre hémicycles, qui présente comme une heureuse réalisation du haut-lieu (bamoth) du temps primitif. Tout le monde a remarqué que le seul défaut de la sublime cathédrale réside dans la quasi invisibilité de l'officiant, pour la plupart des fidèles. Le théâtre pour prêcher a une véritable importance musicale que les représentations de plein air ont démontré. Il n'existe pas au monde une salle comparable pour l'acoustique au monument d'Orange. Un orateur de voix ordinaire, mais articulateur, s'y ferait entendre, sans effort, de dix mille personnes: ce qui est à peu près impossible dans une église de la chrétienneté, ou dans aucune salle connue.

Et chose singulière, ce fameux mur, qui fait table d'harmonie à la voix parlée, qui l'épouse, la colore, l'amplifie, dénature le chant, l'amincit et ne lui conserve pas, ce qu'on appelerait en peinture, ses valeurs. Il en est même pour le quatuor qui s'émiette et pâlit. A Béziers, par exemple, vingt harpes ne valent pas autant de cigales, pour la quantité

[1] Textes choisis de Leonard, p. 156. (Mercure de France).

sonore, tandis que les instruments soufflés, cuivres ou bois, gardent, avec l'individualité de leur timbre, une réelle puissance. J'ai fait exécuter à l'Amphithéâtre de Nîmes, une marche des mousquetaires pour hautbois qui dans la petite salle de la répétition, parut la plus mince chose du monde; et dans le colossal monument elle soutint sans paraître mièvre, un défilé de cent cinquante figurants, parmi un décor de dix-neuf mètres de hauteur. Ces constatations expérimentales, que des spécialistes un jour réduiront en lois d'application pratique, restent pour l'instant des curiosités. Toutefois le conservatoire de l'avenir n'attribuera pas la même salle à la déclamation et à la polyphonie, en vertu de ce fait constaté qu'à Orange le récitatif de Gluck qui se rapproche beaucoup du ton de la tragédie s'épanouit magnifiquement, là où le cantabile avorte, sans effet.

On est excusable de propos rompus en ce chapitre, l'acoustique pratique n'ayant pas de lois connues, du moins de nos architectes.

L'invention de Leonard pourrait se formuler ainsi : La forme architectonique la plus propre à faire parvenir la voix parlée à un grand nombre d'auditeurs est celle du théâtre attique : c'est-à-dire l'orateur ou l'acteur en contrebas d'une disposition de gradins en hémicycle. Ce qui est exactement le contraire de la disposition habituelle où l'orateur surplombe un auditoire au rez du sol. On objectera qu'il s'agissait dans l'antiquité d'un spectacle hypètre. Autant que l'expérience peut être concluante dans une salle vide, j'ai retrouvé au théâtre Palladio de Vicence et au théâtre Farnèse de Parme les deux seules imitations du théâtre ancien couvert, les mêmes qualités acoustiques d'Orange.

Leonard attentif à tout, note le 8 avril 1502 : " Qu'on fasse une harmonie avec les diverses chutes d'eau, comme tu as vu à la fontaine de Rimini ". (L. 78.)

Ailleurs il s'occupe des vases sonores (L. 63, r.) ou plus exactement, des vases acoustiques (*echea*) dont le goulot était tourné de façon à recevoir et à renvoyer l'onde sonore. Dès le XIe et jusqu'au XVIIe, on trouve, surtout dans les voûtes, ces pots acoustiques qui ne sont pas de facture spéciale mais des poteries ordinaires de la région. Le Maître, selon son habitude de perfectionner ce qu'il étudiait a cherché une forme appropriée à la destination.

Une ligne suffira pour témoigner de l'enthousiasme du Vinci : " Après la musique vient la sculpture, art très digne, mais non de telle excellence, ni tant de génie que la musique ". Le désintéressement qui

préside à cette opinion augmente sa valeur, car nulle part Leonard ne se flatte de ses talents musicaux tandis qu'il se prétend, et peut-être à tort, aussi grand sculpteur que peintre.

" Il est possible de connaître avec l'oreille la distance d'un coup de tonnerre, en voyant son éclair, par la ressemblance de la voix avec l'écho ".

" Le coup frappé ressaute, en arrière, par un angle égal à celui de la percussion. L'oreille reçoit les voix diverses par des lignes droites, courbes et brisées, et aucune torsion ne peut empêcher son office. " (Ap. 19, r.)

En divers passages il note les moyens d'entendre sur la mer l'approche des navires, sur terre le creusement d'une mine et se préoccupe souvent de l'écho et des répercussions sonores.

Il existe au musée Arlaten un bizarre instrument que Mistral appelle le *Bramabioü* (brame bœuf) et que Leonard décrit ainsi :

" Si tu prends un petit vase sonore et si tu le couvres d'un parchemin de veau mouillé, et lorsqu'il sera sec si tu y enfonces une petite corde cirée, et que tu la retires avec un gant ciré au moyen de ce qui enduit le trou des ruches, tu entendras un bruit étrange. (A. Institut, p. 52, verso.)

Le manuscrit H nous montre un archet de viole (28, r. et v.) On trouve ailleurs le croquis d'un tambour de fête.

" Pourquoi as-tu mis la musique parmi les arts libéraux ? Ou efface la, ou mets y la peinture ! "

Rien n'irrite aussi constamment le Maître que l'idée d'une conception manuelle de la peinture. Il veut lui conquérir la qualité d'art libéral par excellence et il plaide contre les autres arts, sauf contre la musique, " subordonnée à l'ouïe qui vient après l'œil ". Elle semble l'avoir charmé.

Le langage Leonardien manque de rigueur, comme la langue italienne elle-même. Certains mots ont plutôt besoin d'identification que de traduction. Ainsi faudrait-il préciser ce que le Maître entend par une proportion harmonique. Cela me paraît être les parties de la polyphonie vocale qu'il envisage, lorsqu'il dit : " Notre âme est faite d'harmonie et l'harmonie ne s'engendre que de la simultanéité où la proportion des objets se fait voir ou entendre ". On ne donnerait pas aujourd'hui une autre définition. " Lorsque beaucoup de voix diverses chantent en même temps, il en résulte une proportion harmonique qui contente tellement le sens de l'âme que les auditeurs restent en une si vive admiration, qu'ils semblent à demi pâmés ". Il s'agit d'une pièce à plusieurs parties, de cet

art qui aura son apogée dans la messe du Pape Marcel et le *Sine fine dicentes* de Vittoria.

Le *quattro viole da arco* est habituel au temps de Leonard. Mais on préférait entendre une seule voix. Castiglione nous l'affirme " pour mieux goûter et juger ". Le maître de la Joconde professe un avis contraire. Il tient pour la polyphonie vocale, ce qui indique combien, même en ses goûts, il devançait son temps. Ses exemples sont tous pris du chant à parties ; quand il compare l'harmonie à la ligne périphérique du contour des figures, il faut entendre la mélodie : car ailleurs il écrira : " des proportions résulte une harmonie concertante qui parle à l'œil en même temps que la musique à l'oreille ". Dans son langage notre harmonie actuelle correspond à sa conception du modelé (en le considérant comme synonyme du clair obscur) car le modelé n'est que le clair obscur appliqué au relief des corps.

Il avait trente ans, lorsque Laurent le Magnifique l'envoya avec Atalante Miglioretti, porter un luth au duc de Milan.

Ce luth il l'avait construit lui-même presque entièrement en argent, en forme d'une tête de cheval. On ne trouve nul croquis de cet étonnant instrument dans les manuscrits, pour cette raison que le fait se passe en 1483 et que les plus anciens feuillets du maître sont de 1498.

Ce luth n'avait pas été conçu seulement au point de vue décoratif : le biographe anonyme précise, que cette apparence de bizarrerie s'inspirait d'un dessein pratique, pour augmenter à la fois la force et la douceur du son, " en jouant sur cet instrument, il surpassa tous les musiciens qui s'étaient réunis pour se faire entendre par le duc ".

Paul Iove témoigne qu' " il chantait admirablement, en s'accompagnant sur la lyre ".

Or Ludovic était un dilettante ; à son habitude il attirait à sa cour " toute sorte d'artistes, joueurs de lyre et de flûte, chanteurs, danseurs, mimes ".

Il serait difficile de faire le tableau de la musique à la cour de Milan en 1483.

Leonard avait pu entendre en 1475 *l'Orfeo* avec chants que donna Ange Politien ; et *Céphale et l'Aurore* de Nicolo de Carreggio, exécutée à Ferrare en 1487, donnerait l'idée la plus juste de l'art d'alors, assez complexe, car il mêlait le concert vocal au ballet et au drame.

Nul doute qu'au mariage de Jean Galeas avec Isabelle d'Aragon

comme à celui de Ludovic avec Béatrix d'Este, comme à celui de l'empereur Maximilien avec Bianca la nièce du duc, il n'y ait eu des parties de musique importantes dont on trouverait les traces dans les poésies latines de l'époque, les mêmes qui nous apprennent qu'en 1494 la statue colossale de Francesco Sforza fut exposée sous un arc de triomphe, devant le château.

La place de la musique dans la Renaissance italienne n'a pas été bien marquée : d'après les textes, les virtuoses semblent nombreux, par rapport aux compositeurs. A la cour de Léon X, l'exécutant reçoit le titre de comte et un bourg en apanage, comme le juif Giovan Maria. C'était un violoniste. L'Apollon du Parnasse de Raphaël représenterait un autre maître de l'archet, Jacopo Sansecondo. Dans le traité de la peinture, Lomazzo cite trois grands peintres comme remarquables musiciens. L'instrument de prédilection de Leonard était la lyre.

Il y aurait un curieux chapitre à écrire sur les instruments dont on n'a jamais joué. Le quattrocento en fournit beaucoup qui ont été ou empruntés aux bas-reliefs et aux camées, ou inventés par des peintres.

Le *Cortegiano* nous apprend que les instruments à vent passaient, comme la flûte au temps d'Alcibiade, pour déformer le visage.

Quel fut le maître de Leonard, en musique ? Peut-être Antonio Squarcealupi, un des quinze membres de la *Scuola d'harmonia* formée par le Magnifique, laquelle est postérieure à l'Académie Philharmonique de Vérone. Ce Squarcealupi fut organiste et facteur d'orgues.

Le chapitre IV du *Traité de la Peinture* constitue un véritable parallèle entre celle-ci et la musique.

" La musique doit être appelée la sœur de la peinture, subordonnée à l'ouïe, qui vient après l'œil ".

La hiérarchie des arts, Leonard l'établit d'après la dignité des sens auxquels ils correspondent. Il semble ramener au toucher les trois dimensions de la sculpture ; il humilie franchement la littérature au-dessous des autres arts du dessin. Son parallèle entre la peinture et la poésie conclut contre celle-là. Enfin la musique a le second rang " parce qu'elle subit des arrêts depuis sa création jusque dans sa première manifestation ". Il la traite d' " aventureuse ". Suivant cette idée Leonard reproche à l'art musical de ne pas se présenter d'un coup, comme une fresque ou un tableau et d'avoir besoin d'une succession de temps pour se développer et surtout de se manifester que note après note, sans qu'il soit possible

d'obtenir un effet de simultanéité. D'un coup d'œil, on embrasse le " Jugement Dernier" et "l'Ecole d'Athènes" : une symphonie emprunte fatalement à la durée son développement.

Le leitmotiv, tel que Wagner l'a manié, remédie autant qu'il est possible à ce caractère aventureux de l'harmonie : il fait réentendre et revoir des scènes antérieures ; et la marche funèbre de Siegfried prend la précision d'une oraison funèbre, déroulant avec la vie du héros l'histoire du fatal anneau. Leonard compare l'impression musicale à un polyèdre qui tourne et dont on ne perçoit un côté qu'à la disparition du précédent et au préjudice du suivant. La musique est par excellence l'art du mouvement, tandis que les autres arts sont statiques, et le mouvement implique l'idée de temps : la preuve en est dans les cinq dénominations usuelles qui correspondent à cinq degrés de mouvement.

" Ce qui fait la noblesse d'une chose c'est son éternité : la musique qui va se consumant à mesure qu'elle naît, n'égale pas la peinture, qui vitrifiée devient éternelle ".

Cette opinion manque de rigueur : la musique est une Belle au bois dormant qui va renaissant chaque fois que l'éveille le baiser du Prince charmant, et tant que dure ce baiser, la Belle vit en toute jeunesse et beauté : de l'intensité de ce baiser dépend l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté. Exécuter une œuvre musicale équivaut à l'incantation de la Magie: sans doute et littéralement, on lit les notes comme les mots et on les exprime sur les divers instruments selon des règles précises : et le mot d'évocation paraît bien romantique, pour signifier exécution. Mais, ni l'exacte lecture ni la stricte observance technique n'aboutissent à un résultat esthétique, sans un ébranlement plus ou moins heureux de la sensibilité, et la comparaison du baiser a plus d'exactitude qu'on ne croirait. Tout acte d'art est un acte d'amour, mais surtout en musique, à cause de l'identité d'action de l'onde sonore et des ondes nerveuses de la sensation passionnelle.

" L'harmonie se compose, comme si on traçait une ligne de circonférence analogue au contour des membres qui engendre la beauté humaine. " Cela doit signifier le dessin mélodique.

Malheureusement " son invention musicale ne comporte pas la proportion harmonique simultanée ". Cette simultanéité est impossible au sens rigoureux : elle s'opère dans la mémoire de l'auditeur.

Le plaisir musical n'atteint pas sa plénitude à la première exécution ;

à moins d'une interprétation foudroyante. Le wagnérien n'a connu ses extases que par saturation. Réentendre, là se trouve la plus vive joie, parce que la mémoire arrive à produire cette simultanéité que Leonard entrevoit comme l'idéal intangible de l'harmonie.

Sur quelques expressions on suppose aisément le caractère des compositions antérieures à 1500. D'abord, il n'est jamais question de polyphonie instrumentale.

" La musique ne commande qu'à la voix ", dit le Maître. Elle n'était ni dramatique, ni passionnée, plutôt décorative ou berceuse.

" La musique, en son temps harmonique, forme les suaves mélodies de ses voix variées. "

N'oublions pas que les compositeurs flamands règnent, que Palestrina ne viendra que dans un demi siècle : et qu'on pouvait tout prévoir, même l'aviation, mais non l'art de *Parsifal.*

" Bien que les objets offerts à l'œil se touchent l'un l'autre, de main en main, néanmoins ma règle de XX en XX brasses, demeure, comme a fait le musicien pour les voix, qui, bien qu'unies et appliquées ensemble, gardent cet ordre, de peu de degrés d'une voix à l'autre, on demande quelle est la première, la seconde, la troisième, la quatrième, et cinquième, et comment de degrés en degrés il a été donné des noms pour la variété de hausser ou baisser la voix.

" Le charme agit instantanément pour le détail, comme pour l'ensemble. "

" 90. — Généralement, tant pour l'entente de la composition qu'en particulier pour l'entente des parties composantes qui forment le tout, le poète reste, quant à la figuration des choses corporelles, bien loin derrière le peintre, comme le musicien reste en deçà des choses invisibles. "

Le commentaire devient très difficile. La règle en question régit la perspective ou plutôt la triple perspective.

Il la définit " l'art de prendre, par pyramides, les formes et les couleurs des objets (200). Comment rapprocher la loi auditive de la loi optique ? Prenez n'importe quelle composition vous déterminerez aisément les divers plans et par l'éloignement du premier la proportion des figures. En musique les plans changent sans cesse ou plutôt les figures changent sans cesse de plan et par conséquent de proportions. Mais que sont les figures en musique ? Insaisissables dans la musique pure et souvent indistinctes dans la musique classique.

Il ne serait pas impossible d'écrire un chapitre de la perspective harmonique. Le principal défaut des compositeurs contemporains consiste à noyer dans une musicalité étrangère à l'action les péripéties de la fable, c'est-à-dire, à fausser les plans perspectifs.

Dans le *Traité de l'ombre et de la lumière*, on trouverait la matière de développements analogiques ; il est plus opportun de rechercher la musicalité dans l'œuvre de ce grand artiste.

Quoiqu'on ait dit, le Vinci n'a jamais dédaigné la peinture: seulement il la concevait, comme un confluent des connaissances humaines. Le géologue et le botaniste de génie a créé l'art du paysage : c'était l'opinion de Corot et les manuscrits étudiés depuis lors lui ont donné raison. Que retrouvons-nous de l'art musical dans les cadres du Maître ? D'abord le troisième mode. *La Joconde*, le *Saint Jean*, la *Sainte Anne* ne sont pas en majeur comme les Titien et les Véronese, ni en mineur comme Rembrandt ou Prudhon. Aucune catégorie des anciens rythmes et modes ne correspond à ces peintures. Nul ne sait le sexe du Saint Jean, l'âge de la Sainte Anne, ni le site de Monna Lisa. Si pour la Sainte Anne on peut dire que cela représente les quatre degrés de la vie organique pour les deux autres, on ne sait si la Lisa est une madone et le Saint Jean un diable ?

Ces représentations sacrées irriteraient l'odorat d'un inquisiteur un peu subtil, par une vague odeur de soufre. Indéfini des formes, indéfini des expressions, indéfini des couleurs. Qui sait de quelle ton est la robe de la Lisa ? C'est donc bien la volonté du Maître de produire cette impression d'indéfini : et l'indéfini est proprement du domaine musical.

Tant qu'on exprime des idées comme dans les discours de *Cinna*, la musique nuirait ; quand on peint des débats passionnels la déclamation suffit : pour rendre des états d'âme, espoir désespoir, ivresse ou angoisse, la musique seule y peut, elle dit l'indicible, ce qui échappe à la précision de la forme et à l'énoncé littéraire.

Il y a, au Louvre, d'autres belles dames que la Joconde. Pourquoi seule est-elle fée ? Comment parle-t-elle à tant d'individus si différents, et à chacun différement ? N'est ce pas le propre de la musique de se modaliser suivant l'auditeur ? Les Chœurs de la Neuvième signifient aussi bien la résurrection de la chair, que la proclamation de la République idéale ; ils serviraient à l'entrée des croisés à Jerusalem, aussi bien qu'à une proclamation des Droits de l'homme. L'accent d'un enthousiasme

collectif peut émouvoir aussi bien une paroisse qu'une loge, et la Neuvième aurait servi à la Fête de l'Etre Suprême comme à Saint Pierre.

Si on se rend compte, en outre que Leonard a évité d'hébraïser ses apôtres, les vêtant de costumes abstraits on concevra que sa "Cène" tend à universaliser le moment décisif de la vie du Christ. Il évite la date, il évite la localisation. Un seul point est clair : il peint en clé de subtilité troisième mode, par opposition à la clé d'intensité (Michel Ange) et à la clé d'harmonie (Raphaël).

Or, la subtilité se définit la multiplicité des rapports harmonisés simultanément. Le *Saint Jean*, ange et démon, adolescent et vierge, ironique et séducteur ; *la Joconde*, Madone et Chimère, perverse et sage, intémérable et coquette, sont les éternelles blasons de la subtilité, c'est à dire de l'indéfini.

La sensation musicale, la moins positive de toutes celles que donne l'art, dépend non seulement de l'idiosyncrasie mais encore de la diathèse momentanée. La musique que nous écoutons détermine des vibrations sentimentales, sans aucune similitude avec celles du maître, quand il composa.

Les réalistes, ces déshérités de l'inspiration, représentent des faits très précis ; ce sont des narrateurs et une fois qu'on a constaté leur fidélité on les quitte. "Il était une fois une belle femme" dit le Titien "il y eut un martyr" dira Ribera. Point d'énigme, point de mystère.

Léonard musicien de l'expression nous fait entendre "beaucoup de voix diverses qui chantent en même temps" dans une âme. Et nous nous efforçons de saisir la proportion harmonique de ces voix, parcequ'elle est insaisissable. Qu'on y regarde bien, le secret du grand florentin réside dans cette simultanéité des rapports qu'il ne trouvait pas dans la musique de son temps et qu'il sut mettre dans ses œuvres.

Parmi les contemporains, un peintre a subi profondément l'influence de la musique; Hébert, surtout dans ses dernières œuvres a poursuivi une recherche de l'harmonisation des valeurs assez semblable à celle du Vinci.

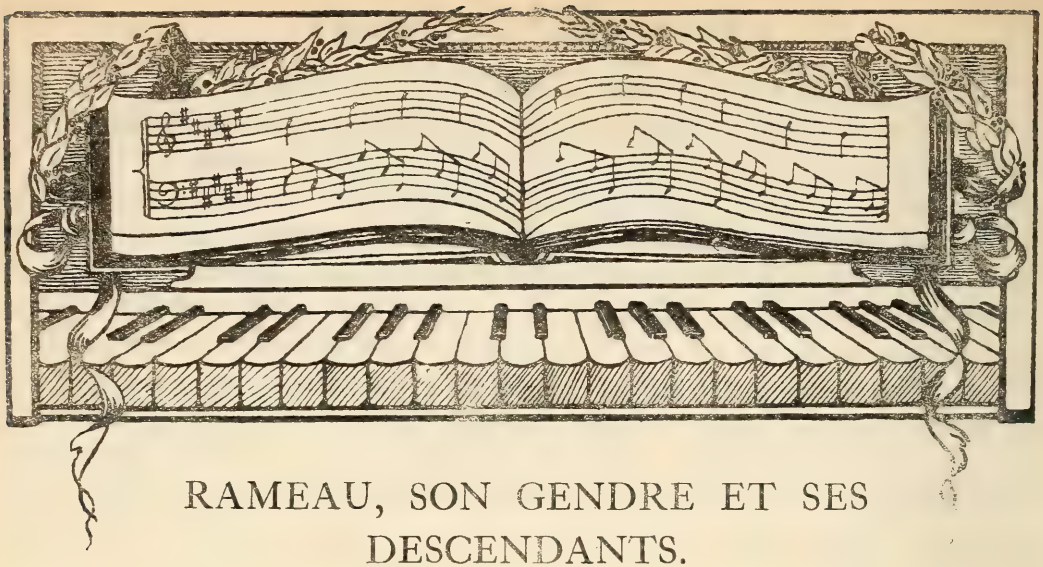
J'ai écrit ailleurs que le maître de la Cène était le plus grand musicien de la palette : je ne peux reproduire ici la démonstration de ce jugement. Il faudrait établir d'abord les analogies d'un art et à l'autre et je n'ai du me proposer ici que de recueillir les principaux traits de Léonard comme musicien. Pour finir je donnerai sa réfutation de l'idée Pythagoricienne, sur l'harmonie des sphères (F. 56, r.)

" Du frottement des cieux, s'il fait son ou non ?

Le son résulte du coup d'un corps dur frappant l'air, et s'il est fait entre deux corps, c'est au moyen de l'air. Il s'en suivrait que les cieux ne produisent pas de son, en se frottant, faute d'air entre eux ; si ce frottement avait lieu, depuis tant de siècles, durant lesquels ils ont tournés, ils seraient abolis par leur immense vitesse quotidienne. S'ils faisaient son, ce son ne se répandrait pas puisque le son produit sous l'eau s'entend peu et s'entendrait moins ou pas du tout, dans les corps denses; le frottement des corps polis ne fait pas de bruit ; ainsi il n'y en aurait pas au frottement des cieux. S'ils n'ont pas été polis par le frottement, ils sont globuleux et rugueux, et dès lors, leur contact n'est pas constant, et le vide se produit, le vide inexistant dans la nature. Donc le frottement aurait usé les extrémités de chaque ciel et surtout vers le milieu plutôt que vers les pôles, puisqu'au milieu il est plus rapide. En outre le frottement et le son cesseraient, les sphères s'arrêteraient à moins que les uns tournassent à l'Orient et les autres au Septentrion. (Les manuscrits de l'Institut, p. 269, Sansot.)

Est-il nécessaire d'ajouter que le Maître a pris au littéral une expression figurée, et a réfuté physiquement une image, comme il est arrivé aux traducteurs de la Bible de changer en statue de sel la femme de Loth qui fut simplement *(nitrifée)*, pétrifiée, au moral ?

PELADAN.



RAMEAU, SON GENDRE ET SES DESCENDANTS.

La biographie de Rameau s'est considérablement enrichie depuis deux ans; successivement, MM. Léon Vallas et Paul-Marie Masson lui ont apporté d'importantes contributions, le premier, en découvrant que Rameau fut organiste à Lyon de 1713 à 1715 [1], le second, en montrant que, de septembre 1706 à la fin de 1708, époque pendant laquelle on avait perdu la trace du musicien, celui-ci se trouvait encore à Paris.[2]

L'année 1723 marque l'établissement définitif de Rameau dans la capitale ; il y mène une vie assez dure, puisqu'il ne dispose guère, pour subsister, que du produit de ses leçons. Le début de ses relations avec le fastueux financier Le Riche de la Pouplinière, un de ces Mécènes omnipotents qui pesèrent sur la situation sociale de la plupart des musiciens du XVIIIe siècle, semble devoir se placer entre 1727 et 1732. C'est chez la Pouplinière, dans la maison qu'il louait à Paris, rue des Petits-Champs, que Rameau rencontra l'abbé Pellegrin, et c'est là aussi, qu'eut lieu la fameuse répétition d'*Hippolyte et Aricie*, après laquelle l'abbé librettiste déchira le billet de garantie souscrit par le compositeur. Le financier, qui se piquait d'art et de littérature, put, en 1737, entendre associer son nom à celui du grand Haendel. Ce fut à propos du ballet du *Triomphe de l'Harmonie*, joué le 9 mai à l'Opéra, et dont les vers étaient de Lefranc de Pompignan et la musique de Grenet. Le bruit courait,

[1] *Revue musicale de Lyon*, 13 février 1910.
[2] *S. I. M.* 15 mai 1910.

avant la première, que Lefranc avait eu le fermier général " pour compagnon poète ", et qu'un " fameux musicien italien établi en Angleterre, nommé *Hendelli*, y avait fait beaucoup de morceaux ".[1] Sitôt la représentation terminée, les potins reprenaient leur cours, et les nouvellistes publiaient que Grenet s'était fait aider par Clérambault ; " on avait même dit, d'avance, que la musique était d'*Indel*, pour leur faire plus d'honneur ; " le 3e acte, qui avait mérité l'approbation générale, se voyait attribué à Rameau ou à un musicien italien, c'est-à-dire à Rameau ou à Haendel, considéré alors comme un compositeur transalpin. [2] Retenons seulement de ces racontars de cafés et de salons l'hypothèse, admise un moment, d'une collaboration de la Pouplinière avec Haendel ou avec Rameau ; la chose est piquante et valait d'être notée.

Nous devons à l'obligeance de M. Georges Cucuel qui prépare un important travail sur la Pouplinière et son temps, quelques renseignements précis concernant les divers logis habités par le Pollion français. La Pouplinière quitta, en 1739, sa maison de la rue des Petits-Champs pour acheter l'hôtel où il devait mourir, 59 rue de Richelieu ; ce ne fut que beaucoup plus tard, en 1747, que le financier loua le château de Passy, où le ménage Rameau alla passer la saison d'été jusqu'en 1753. D'après M. Cucuel, des fêtes extrêmement brillantes illustrèrent l'inauguration des salons de la rue Richelieu, et le cénacle de gens de lettres, de savants et d'artistes que le riche Mécène groupait autour de lui, s'augmenta de plusieurs personnalités intéressantes. Le peintre La Tour, introduit par l'abbé Hubert, vint y exécuter les portraits de la Pouplinière et de sa femme, portraits qui figurent au musée de St. Quentin. Rameau, parvenu à la célébrité après ses retentissants opéras d'*Hippolyte*, de *Castor* et de *Dardanus*, entretenait alors avec ses protecteurs des rapports extrêmement cordiaux. Nous en rencontrons la preuve dans ce fait que la femme du financier, Thérèse des Hayes, servait de marraine à son fils Alexandre, né le 5 décembre 1740.[3] L'intimité de Rameau avec les la Pouplinière se manifeste encore par la dédicace au financier d'une des *Pièces en Concerts* du recueil de 1741, la *La Pouplinière*. Aux environs de 1740, le nom de Rameau est dans toutes les bouches ; les uns, les fidèles " Ramoneurs ", portent le musicien aux nues, tandis que la coterie adverse accumule les

[1] *Gazettes à la main*. Bib. de la ville de Paris. Ms. 26700. 9 mai 1737

[2] *Gazettes à la main*,. Ms. 26700, 10 mai 1737. Le 24 décembre 1756, on chantait au Concert Spirituel " un air italien du fameux M. Haendel." (M. Brenet : *Les Concerts en France...*, p. 196).

[3] L. de la Laurencie : *Quelques documents sur J. Ph. Rameau et sa famille. S. I. M.* 15 juin 1907.

brocards et les caricatures. Celles-ci foisonnent à l'époque de *Dardanus*, et nous avons publié une des plus curieuses de ces estampes satiriques, celle qui montre Rameau "bercé par des *Ramonats*, dans un bransle en l'air, couché tout de son long et emmaillotté avec des bandes de musique où sont indiquées ses principales pièces de clavecin." [1] Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que La Tour, après avoir peint les portraits de ses amphitryons, se fût laissé séduire par le masque énergique d'un des plus illustres familiers de la maison et eût cherché, lui aussi, à fixer les traits de l'homme qui excitait la verve des caricaturistes. On peut donc supposer que le peintre de St. Quentin exécuta, vers cette époque, la saisissante "préparation" pour le portrait de Rameau provenant de la collection Mennechet et que nous reproduisons aujourd'hui. A la vérité, en l'absence de documents décisifs, nous ne proposons la date de 1740 que comme une hypothèse et sous les plus expresses réserves. Il convient toutefois d'observer que le Rameau de La Tour apparaît comme plus jeune que celui de Jean Restout, gravé par Benoist, et qui semble pouvoir se placer vers 1750.

Mais, pas plus que ce dernier portrait, le pastel de La Tour ne figura aux salons annuels ; parfois, dans les livrets de ces salons, on voit mentionner à l'actif du peintre de St. Quentin plusieurs têtes sous le même numéro ; peut-être, le portrait de Rameau fut-il exposé parmi ces effigies anonymes. Chose singulière : des quatre portraits récemment légués à la ville de St. Quentin, celui de Rameau est le seul qui ne s'accompagne d'aucune identification explicite ; les trois autres, le Mondonville, la Clairon vieille, et frère Fiacre de Nazareth, sont cités dans le testament par lequel Jean-François de La Tour, frère du pastelliste, léguait le 20 septembre 1806, à l'Ecole gratuite de dessin de St. Quentin, 39 dessins et tableaux pour être vendus à Paris, après quoi, le prix de vente devait être réparti entre la dite Ecole et diverses œuvres charitables de la ville.[2]

Et pourtant, nul doute ne saurait être admis sur l'identification du quatrième pastel : il s'agit bien là de Rameau, de notre Rameau. Naguère, M. Huchet, architecte-expert à St. Quentin reconnut du premier coup le musicien de *Castor*. MM. Eck et Elie Fleury ne sont pas moins

[1] Voir notre ouvrage de la collection des "Musiciens célèbres."

[2] *Délibération du Bureau central de Bienfaisance de St Quentin.* Séance du 30 mars 1807. Communiqué par M. Th. Eck.

catégoriques. Il suffit, pour se convaincre du bien fondé de leur appréciation, de comparer la " préparation " de La Tour avec les autres portraits de Rameau. Les marques caractéristiques, communes à tous ces portraits, consistent d'abord, dans les deux sillons qui creusent profondément les joues, ensuite, dans la longueur excessive du bas du visage. D'autres détails sont aussi extrêmement typiques : sourcils peu fournis, méplats des tempes très accusés, forte saillie des pommettes [1], bouche pincée, menton arqué. Le pastel de La Tour a quelque chose d'ironique et de vivant que ne présentent pas les autres images de Rameau ; ce n'est point là le vieillard grave, emmuré dans sa méditation, qu'on nous représente d'ordinaire; c'est un homme plus jeune, dont les lèvres malicieuses vont, semble-t-il, laisser jaillir le sarcasme et dont l'œil brille avec une singulière intensité. Remarquons cependant que, dans la plupart de ses portraits, le peintre de St. Quentin donne aux personnages qui ont posé devant lui le même œil profond ; voyez, par exemple, la " préparation " de Voltaire, les portraits de Rousseau, de Mlle Fel, de d'Alembert. La Tour, avec sa pénétration coutumière, nous révèle un Rameau polémiste, et dégage nettement tout ce qu'il y avait de combatif dans l'esprit du musicien.

Combatif, il l'était en effet, et on sait avec quelle énergie tenace il savait défendre ses idées : justement, en 1741, il prenait à partie l'académicien lyonnais Bollioud de Mermet, à propos du " tempérament ", et écrivait à Christin, secrétaire de l'Académie de Lyon, une longue et curieuse lettre que M. Léon Vallas a eu la bonne fortune de découvrir et de publier.[2]

Le Rameau de La Tour fait partie de la collection que M. Mennechet de Barival légua à la ville de St. Quentin en 1903. Un décret du 11 avril 1905 autorisait la ville à accepter ce legs dont elle entra en possession au mois d'août de la même année. M. Mennechet avait hérité de ce pastel à la mort de son beau-père, M. Paillet, ancien commissaire-expert du Musée royal qui se trouvait mieux placé que quiconque pour réaliser d'intéressantes acquisitions, et cela, à des prix qui nous paraîssent aujourd'hui déconcertants. On sait, par exemple, que le portrait de Mondonville fut payé " raisonnablement ", c'est-à-dire 25 *francs*, lors de la vente des œuvres de La Tour tentée à Paris en 1808 ! M. Théophile

[1] Très visible sur le buste de Caffieri qui figura au Salon du 1761 sous le N° 133.
[2] Léon Vallas : *La Musique à Lyon au XVIIIe siècle*, I, 210, 211, 212.

Eck pense que M. Paillet l'acheta à cette vente. Peut-être obtint-il le Rameau par dessus le marché ? Quoiqu'il en soit, ce pastel complète très heureusement l'iconographie déjà connue du grand musicien. Burney signalait en 1770 un portrait de Rameau que l'organiste Balbastre avait fait peindre sur son clavecin de Rückert. Rameau y était entouré des principales scènes de *Castor et Pollux*. " La terre, l'enfer, les Champs Elysées y sont représentés, écrit Burney. On voit le célèbre compositeur lui-même, assis sur un banc de gazon dans les Champs Elysées ; il tient une lyre à la main ; ce portrait est frappant de ressemblance, car je vis Rameau, en 1764..."[1] Où se trouve le clavecin ainsi décoré ?

Les relations que Rameau continua à entretenir avec la Pouplinière jusqu'en 1753 lui permirent d'utiliser pour sa pastorale d'*Acante et Céphise* les clarinettistes allemands que le financier avait appelés à Paris, et un document des archives de l'Opéra nous renseigne sur les salaires touchés par ces instrumentistes à cette occasion. On trouve, en effet, sous la rubrique : *Sujets employés par extraordinaire dans différents opéras*, l'état ci-après :

Indes galantes	2e trompette . .	Stoffel	6 livres par représentation
Acante et Céphise. . . .	clarinettes . . .	Gaspard Procksch. .	6 livres
		Flieger.	6 livres
		Schencker	6 livres
		Louis	6 livres

Procksch, Flieger et Schencker, musiciens de La Pouplinière, reçurent chacun 126 Livres pour l'ensemble des représentations. [2]

Mais l'activité de Rameau ne s'exerçait pas seulement à Paris ; elle s'étendait à la province, ainsi que le prouvent deux manuscrits de la Bibliothèque de Dijon [3] relatifs aux rapports qui se nouèrent entre la Société littéraire du président Richard de Ruffey et le célèbre théoricien. Dans sa séance du 14 juin 1752, la Société décidait de créer une classe d'associés réservée à des Bourguignons illustres et ne résidant pas à Dijon, Crébillon, Buffon, Rameau, Piron. Aussitôt nommé, Rameau, désireux

[1] Ch. Burney : *De l'Etat présent de la musique en France....* I, 31. (Edition de 1809.) La statistique des clavecins des Ruckers donnée dans le tome IV du *Dictionnaire* de Grove ne mentionne pas le clavecin de Balbastre.

[2] Arch. Opéra. *Historique. II.*

[3] Mss. 1628, 482.

RAMEAU PAR LATOUR
Portrait inédit qui appartient au Musée de St. Quentin

François de Gaultier

Pastel appartenant à M. Baudet de Terræud

de montrer le cas qu'il faisait de la distinction que lui accordaient ses compatriotes, communique à l'Assemblée ses *Réflexions sur la manière de former la voix*. Cette communication provoqua, de la part des présidents de Cœurderoy et de Brosses, d'intéressantes remarques bien instructives au point de vue des idées qui règnaient alors sur le " sentiment naturel de la musique ". Cœurderoy cite " un fait singulier concernant un peintre de Dijon, sourd et muet de naissance. Cet artisan, pendant qu'il est occupé à son ouvrage, forme, par un bourdonnement, une espèce d'harmonie monotone, dont il marque exactement la mesure par une expiration forcée, et imite, sans le sçavoir, les autres ouvriers qui sont presque tous dans l'habitude de chanter, lorsque leur travail ne demande pas une grande application ". Comme de Brosses qui trouve que les comparaisons de Rameau entre l'exercice des autres organes et celui de la voix, " sont d'une très bonne métaphysique ", Cœurderoy estime qu'il existe des analogies entre la vue et l'ouïe ; il assure qu'il y a " des yeux qui voient faux " et, à l'appui de son dire, il signale le peintre Jouvenet qui voyait tout en jaune.

Rameau soumit même à la Société Ruffey son mémoire sur l'*Indentité des Octaves* auquel un Mr Lardillon consacra une savante étude. Lorsqu'en 1761, la Société Richard de Ruffey cessa d'exister, Rameau fut élu à l'Académie de Dijon, sa rivale victorieuse. [1]

* * *

Nous avons indiqué, dans un précédent travail, que, du mariage de Claude-François Rameau avec Marie-Françoise-Suzanne Dubois, naquit, le 28 mai 1773, un fils qui reçut les prénoms de Louis-Antoine. [2] A son retour de l'armée, en l'an V, Louis-Antoine Rameau adressait aux membres du Comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts la lettre ci-après :

Citoyens,

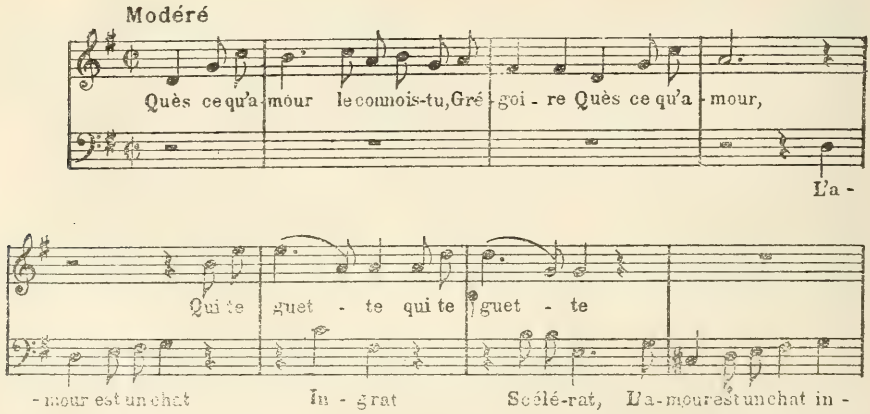
Louis-Antoine Rameau jouissait en 1791 (vieux style) de ses entrées à l'Opéra, comme un hommage de ce spectacle à la mémoire de son grand'père. Il n'a pas pu en profiter pendant tout le temps qu'il a été

[1] Communication de M. Oursel, Conservateur de la Bib. de Dijon.
[2] *S. I. M.* 15 juin 1907.

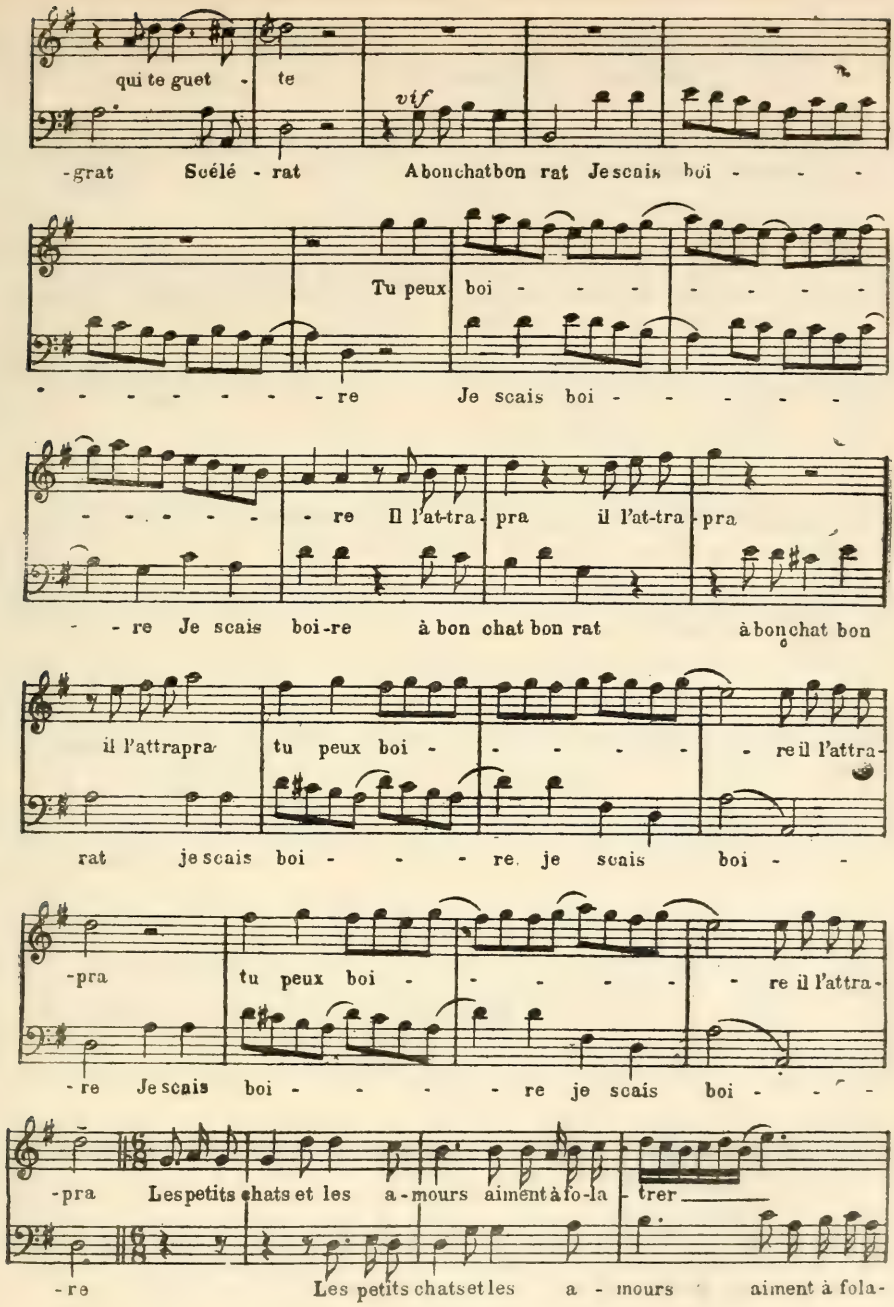
retenu aux armées. Revenu dans ses foyers et craignant que, pendant son absence, on ne l'ait rayé de la liste, il sollicite les citoyens administrateurs de lui confirmer cette faveur, honorable pour lui et pour l'administration.

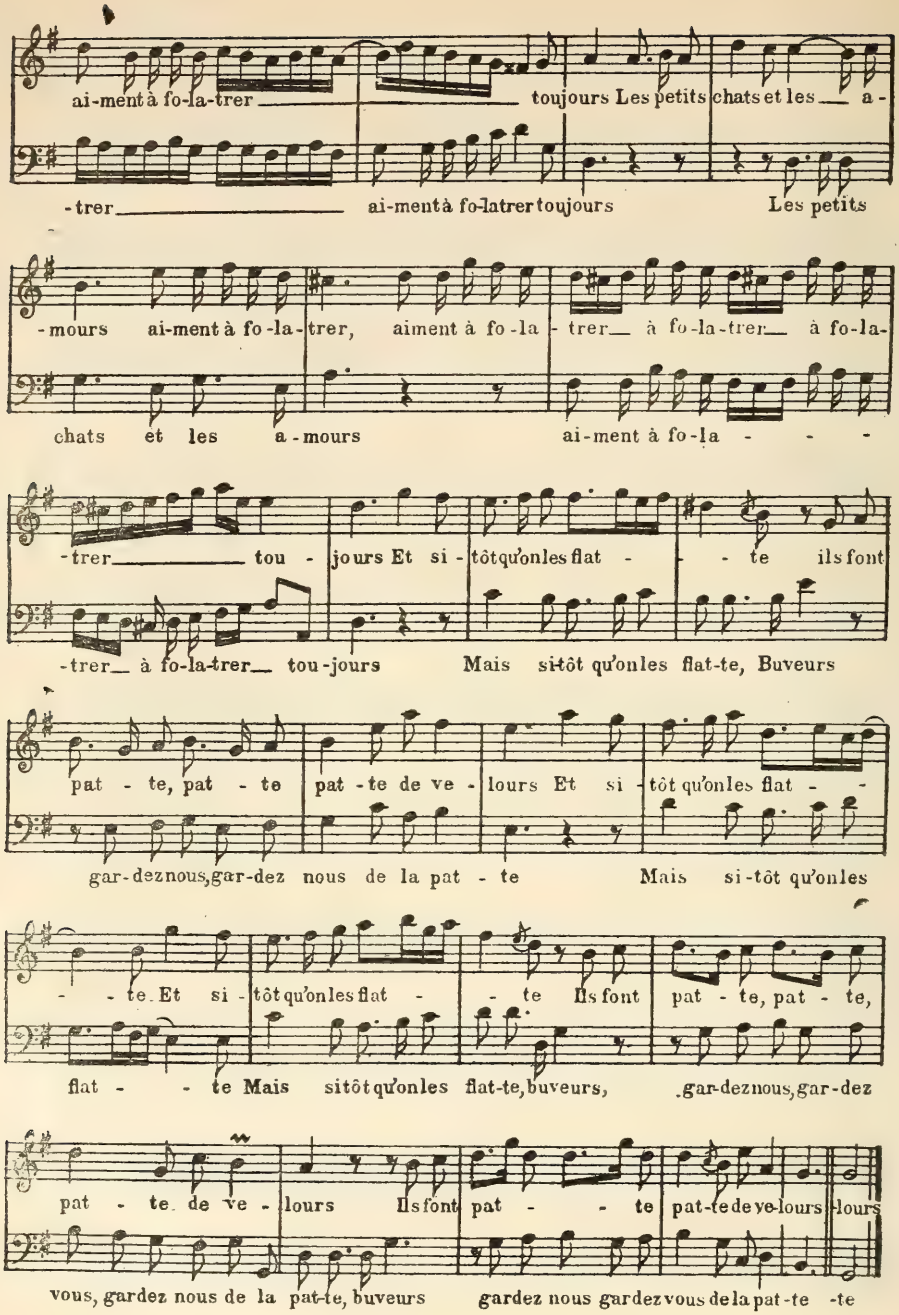
RAMEAU.[1]

Une note inscrite en marge de cette pétition nous apprend que satisfaction lui fut donnée. Après 1796, on perd la trace de ce petit fils de Rameau, mais, l'année suivante, une nièce maternelle de l'auteur de *Dardanus* sollicite les Directeurs de l'Académie de musique de lui accorder " une modique pension... pour lui aider à subsister avec moins de peine et écarter l'affreuse misère qui la poursuit..." et cela, afin d'honorer " la mémoire de son oncle." Il s'agit de Jeanne Parisot, femme Marchand, qui appartient probablement à la lignée des Mangot,[2] de ces Mangot dont un représentant, probablement Jacques Simon, le beau-frère de Rameau, fut maître de musique du Concert de Lyon, où il fit représenter, en 1749, le *Triomphe de Vénus*, ballet héroïque de sa composition.[3] C'est sans doute à Jacques Simon Mangot qu'il convient d'attribuer le *Duo de M. Mangot*, du fonds Decroix, que nous reproduisons ici, et, qui consiste en un Air à boire dont la qualité mélodique et les amusants détails ne sont point sans mérite.



[1] Arch Opéra. Carton. 48. Communiqué par M. Fargues.
[2] Arch. Opéra. 26 fructidor an VI, Carton 49.
[3] Léon Vallas. *Loc. cit.*, p. 91.


qui te guet - te
vif
-grat Scélé - rat A bon chat bon rat Je scais boi - - -
Tu peux boi - - - - - - - -
- - - - - - - - re Je scais boi - - - - -
- - - - - - re Il l'at-tra - pra il l'at-tra - pra
- - re Je scais boi-re à bon chat bon rat à bon chat bon
il l'attrapra tu peux boi - - - - - - re il l'attra-
rat je scais boi - - - re. je scais boi - -
-pra tu peux boi - - - - - - re il l'attra-
-re Je scais boi - - - - - re je scais boi - - -
-pra Les petits chats et les a - mours aiment à fo-la - trer
-re Les petits chats et les a - mours aiment à fola-


ai-ment à fo-la-trer toujours Les petits chats et les a-
-trer ai-ment à fo-la-trer toujours Les petits
-mours ai-ment à fo-la-trer, aiment à fo-la-trer à fo-la-trer à fo-la-
chats et les a-mours ai-ment à fo-la - - -
-trer tou-jours Et si-tôt qu'on les flat - - te ils font
-trer à fo-la-trer tou-jours Mais si-tôt qu'on les flat-te, Buveurs
pat-te, pat-te pat-te de ve-lours Et si-tôt qu'on les flat - -
gar-dez nous, gar-dez nous de la pat-te Mais si-tôt qu'on les
- - te Et si-tôt qu'on les flat - - te Ils font pat-te, pat-te,
flat - - te Mais si tôt qu'on les flat-te, buveurs, gar-dez nous, gar-dez
pat-te de ve-lours Ils font pat - - te pat-te de ve-lours -lours
vous, gardez nous de la pat-te, buveurs gardez nous gardez vous de la pat-te -te

Des deux filles que Rameau eut de son mariage avec Marie-Louise Mangot, l'une se fit religieuse et l'autre, comme on sait, épousa, en 1765, un gentilhomme du Comtat-Venaissin, François-Marie de Gaultier. Lors de notre travail de 1907, nous manifestions l'espoir que des recherches ultérieures vînssent compléter ce que nous avions découvert sur la descendance de Rameau. Or il est une Providence pour les chercheurs, et en l'espèce, cette Providence s'est manifestée pour nous sous les traits de M. Belleudy, ancien préfet de Vaucluse, qui a bien voulu nous fournir les plus précieuses indications.

Le mousquetaire que Marie-Alexandrine Rameau prenait pour époux en 1765 s'intitulait sur son contrat de mariage " fils majeur de 25 ans " ; ses 25 ans, il les avait bien en effet, étant né, à Mazan, le 31 mars 1728, ainsi qu'en témoigne son acte de baptême[1].

Voici maintenant ses états de services, tels qu'ils ressortent du contrôle de la 1re compagnie des Mousquetaires du roi, conservé aux archives du Ministère de la Guerre. Présenté à la 1re compagnie par le marquis de La Palun, Gaultier y était reçu le 1er mars 1753, devenait porte étendard le 27 juin 1773 et se voyait promu sous-brigadier le 10 avril 1774. Le 4 juin de la même année, il obtenait une pension de 300 livres sur l'ordinaire des guerres en considération de ses services; fait chevalier de Saint-Louis le 28 mai 1775, il était licencié avec sa compagnie le 23 décembre, en exécution de l'ordonnance du roi du 15 décembre 1775.[2] Son certificat porte qu'il a très bien servi et qu'il conserve la moitié de ses appointements, soit 660 livres. Gaultier jouissait donc depuis sa réforme, c'est-à-dire depuis la fin de 1775, de 960 livres de " grâces pécuniaires " qui, déduction faite des retenues d'usage, donnaient un montant net de 849 livres 12 deniers ; le roi, par brevet du 1 juillet 1779, lui confirmait la jouissance de ce revenu sous forme de pension sur le trésor royal[3].

L'ancien mousquetaire émigra dans les premiers jours de février 1792, et alla se réfugier en Allemagne. Il ne devait jamais revoir la France. Le 7 décembre 1801, âgé de 73 ans, le gendre de Rameau mourait à Munster, succombant à une attaque d'apoplexie. Son acte de décès que nous empruntons aux registres de l'église de St. Martin

[1] Aprilis 1728 : " Anno quo supra, die prima Aprilis, baptisatus fuit Franciscus Maria Gautier, *heri natus*, ex nobile Sauveur et de Mlle Maria Rosa de Guignet, conjug." — Etat civil de Mazan.

[2] Arch. Ministère de la Guerre, *Contrôle de la* 1re *compagnie*, f° 47.

Arch. du Ministère de la Guerre.

de Munster associe l'allemand au latin, en un charabia cocasse et pédant :

" Franciscus Maria de Gauthier, dominus de Blaigne[1] et Piemelan, etc., quondam Unterbrigadier der ersten compagnie von der Mosquetererie (Muscetariorum) des Königs von Frankreich und oberster Lieutnant in dessen Dienst, natus 30 Martis 1728[2] à Mazan, diocesis Carpentosacensis in Comitatu Avenionensi, defunctus 7ma Decemb. 1801 hora media secundœ matutinœ, tactus apoplexia ".

De son mariage avec la fille de Rameau, Gaultier avait eu, outre les 5 enfants nés à Andrésy et dont nous avons déjà publié les actes de baptême, deux fils nés à Paris, l'un André-Claude-Louis-Marie, en 1767, l'autre, Paul-Marie-Auguste, en 1771[3]. Marie-Alexandrine Rameau survécut à son mari d'un peu plus de 7 ans ; elle rentra dans le Comtat, et mourut à Mazan le 18 février 1808[4].

Le portrait que nous joignons à cet article et dont nous devons la photographie à l'extrême obligeance de M. Belleudy, nous fait voir en Gaultier un homme d'assez grand air et de teint coloré ; revêtu de l'uniforme des mousquetaires de la 1re compagnie, Gaultier porte la soubreveste bleue doublée de rouge et garnie d'un double bordé d'argent que décrit l'*Etat militaire de la France* de 1765. On aperçoit même, au milieu de la poitrine, une partie de " la croix blanche avec quatre fleurs de lys aux branches ornées de flammes " qui décorait cette brillante tenue. C'est un pastel d'une bonne facture et dont l'authenticité ne saurait être mise en doute, car il n'a jamais quitté la famille Gaultier depuis l'époque où Marie-Alexandrine Rameau est venue mourir à Mazan. Il appartient actuellement à M. Aimé-Marie-Félix Baudet, propriétaire au quartier de Terraud, en Mazan, qui n'est autre que l'arrière petit-fils du mousquetaire.

Et, en effet, André-Claude-Louis-Marie de Gaultier, l'aîné des fils de Marie-Alexandrine Rameau, épousa le 18 floréal an XIII, à Venasque (Vaucluse), une demoiselle Marie-Angélique-Reine Mourre St. Martin.[5] De ce mariage naquirent deux filles :

[1] Ce nom de terre, qui est aussi orthographié Blayne, a été transcrit par nous *Blaque* à la suite d'une mauvaise lecture à l'état civil d'Andrésy.

[2] Erreur, c'est le 31 mars que naquit Gaultier.

[3] Etat-civil de Venasque (Vaucluse) *Acte de mariage* d'André Claude Louis-Marie de Gaultier.

[4] Greffe du Tribunal civil de Carpentras. *Décès de l'année* 1808.

[5] Etat civil de Venasque. (Vaucluse),

1° François-Alexandrine-Adèle, morte à Mazan, le 23 mai 1889, célibataire.

2° Marie-Françoise-Cécile-Amable, mariée le 9 février 1832 à François-Félix-Joseph Baudet de Mazan. Cette union fut particulièrement féconde, puisque l'arrière-petite fille de Rameau donna à son mari 9 enfants, dont M. Aimé-Marie-Félix Baudet, célibataire, né le 25 novembre 1836 et détenteur du portrait de François-Marie de Gaultier, comme aîné des enfants mâles issus du mariage Baudet-Gaultier. M. Baudet, de Terraud, a donc pour bisaïeul le grand Rameau.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

LE CONCERT CLASSIQUE ORIENTAL

Pour l'européen qui n'a pas franchi les frontières de son pays natal, comme pour celui qui a parcouru ou habité l'Orient, cette simple étude sur le Concert classique Oriental aura tout l'intérêt d'une véritable révélation.

La musique orientale est d'ordinaire très mal connue, attendu qu'il est extrêmement difficile pour un étranger de pénétrer dans le home sacré d'un musulman, et ensuite, par la raison jusque là péremptoire, que sous le trop long et dur régime de l'ex sultan Abdul-Hamid II, le retrait absolu du droit de réunion privée avait coupé court à toute manifestation d'art musical symphonique dans l'intérieur des belles résidences des princes et des nobles Ottomans.

A côté de la musique de la rue et des *cafénés* qui se perd dans le bruit sourd des tams-tams, il en est une autre dont les maîtres et les artistes ont conservé jalousement le secret, musique faite de charme et de poésie intense, par laquelle se révèle l'âme d'un peuple à l'imagination enfantine et tendre, sur laquelle la beauté des choses agit fortement, et qui sait rendre ses impressions d'une façon spontanée et personnelle.

Au premier abord, cette musique a toute l'étrangeté d'une langue inconnue, il faut savoir l'écouter, la comprendre, son charme vous pénètre

bientôt et vous l'aimez pour toutes les sensations insoupçonnées et véritablement exquises qu'elle vous procure.

La contexture du discours musical des orientaux est d'un genre tout particulier et d'une parfaite régularité mélodique et rythmique. Il n'est pas besoin d'une grande attention pour voir comment les divers membres de phrase dont la réunion constitue la mélopée, sont exactement mesurés sur les divisions logiques des propositions, comme ils en suivent les élans et les repos, les répétitions ou les alternances. En même temps, le souci du compositeur de traduire fidèlement les sentiments poétiques de son texte n'apparaît pas moins évident. Qui nous dira les secrets de son art ? Je ne crains pas de le déclarer ici : il n'en est pas à certains égards, de plus savant.

Suivant le système antique, les périodes se développent généralement dans l'espace d'une quarte ou d'une quinte avec répétitions à la quarte ou quinte supérieures. Jamais de sauts brusques d'octave au cours d'une même phrase mélodique, jamais de changements criards d'une tonalité en une autre fort éloignée, nul ne saurait ménager les transitions avec plus d'ingéniosité et d'adresse.

Pour donner à la mélodie le dessin, la couleur, cet accent d'expression passionnée qui la caractérise, le compositeur a fréquemment recours aux changements de rythmes, aux métaboles de modes et de tons en suivant pour son choix, les idées toujours en cours, et très fondées du reste, sur les effets et les sentiments que chacun d'eux serait particulièrement apte à produire. Ajoutez à cela, les vocalises nouvelles, les cadences traditionnelles, les formules de convention mises en vogue par les grands maîtres, formules que personne ne discute et qui paraissent au contraire, centupler l'effet et la valeur expressive.

Au point de vue de la mélopée, la musique orientale est plutôt systaltique que diastaltique. Elle excelle à exprimer les passions tendres et affectueuses, les passions tristes et capables de " resserrer le cœur " au sens où les grecs entendaient cette expression, et rarement à l'épanouir en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentiments. Elle convient aux pensées amoureuses et mystiques, aux plaintes, aux regrets et aux expressions de même nature ; les sujets tragiques ou héroïques lui sont interdits.

Ce qui rend cette musique supérieurement expressive dans le domaine qu'elle s'est choisie, c'est qu'elle a conservé son accent oral et maintenu la

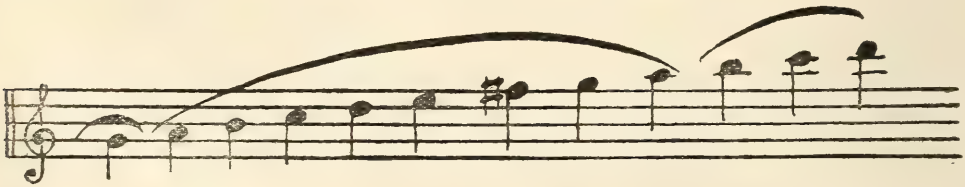
justesse des rapports harmoniques des sons. Un oriental sera toujours choqué par nos consonnances où les proportions naturelles sont altérées. Le piano le mieux accordé à notre gré, lui paraîtra toujours faux, l'harmonie de nos fanfares n'est pour lui qu'un grand bruit.

Le choix et la nature des instruments symphoniques des orientaux sont parfaitement en rapport avec le genre de musique exécuté. La flûte de roseau ou *néï*, [1] tendre et mystique, le violon dont la voix variée comme celle du rossignol sait tous les secrets chemins du cœur, l'*Oude* pour les frémissements de la colère et l'emportement des passions violentes, le *canoun* gai et sautillant, le *tambour* aux sons également harmonieux et métalliques; les *tefs*, les *Koudoums* et les *mazlars* qui marquent non pas la mesure monotone, mais les rythmes irrémissibles et variés qui servent de guide aux accents du chant.[2]

L'absence d'harmonie au sens que nous donnons à ce mot, permet l'emploi ordinaire de mouvements très vifs. A part l'Oude qui exécute le chant par antiphonie à l'octave inférieure, tous les instruments jouent à l'unisson, avec cette particularité, que chaque musicien se donne libre carrière pour agrémenter le dessin mélodique de savantes et délicates fioritures qui en sont le coloris.

Je dois la musique du concert classique oriental dont j'entreprends ici la publication, à la parfaite obligeance de mon ami et célèbre musicien turc Raouf Yecta bey. Pour éviter toute complication typographique, j'ai omis, les passages en *térérems* exceptés, le texte poétique persan de ces compositions symphoniques, me contentant d'en donner une traduction littérale et syllabique.

Le présent concert est composé dans le mode *Néva* et ses tons relatifs. L'ambitus du mode Néva est le suivant :



[1] Cf. notre article sur le Néï : Bulletin français de la S. I. M. Avril 1900 pp. 334-363.

[2] La musique orientale est comme celle des anciens grecs une musique rythmique alors que la nôtre est essentiellement métrique ; ce que nous appelons rythme n'est en effet, que la perception d'un mètre musical qui reste à notre insu un véritable principe de monotonie. Pour l'étude des rythmes de la musique orientale cf. mes articles sur la matière : *Revue Musicale* 1er Août, 1er Sept. 1906.

La forme classique de la symphonie orientale comprend neuf morceaux :

1. *Le Taksim*
2. *Le Péchrev*
3. *Le Kiâr*
4. *Les Murabba*
5. *Le Nakich*
6. *L'Aghir Sémaï*
7. *Les charké*
8. *Le Yuruk sémaï*
9. *Le Péchrev sémaï*

Le Taksim.

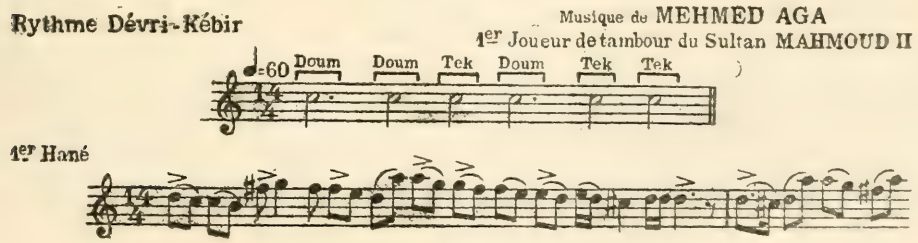
Le *taksim* est une espèce d'impromptu musical de fantaisie affranchi de toute mesure et de tout rythme avec lequel, par une musique douce et affectueuse, on dispose l'oreille et le cœur à l'émotion. Le caractère particulier de ce morceau étant d'être une improvisation sur le mode fondamental du concert avec métaboles obligées dans les tons relatifs, il ne peut manquer d'attirer de ce chef, l'attention des auditeurs orientaux qui jugent par là du genre, du goût et du degré d'habileté de l'artiste. Aussi bien, est-il de règle de confier l'exécution du taksim au premier musicien, les autres instrumentistes l'accompagnent discrètement en faisant des tenues.

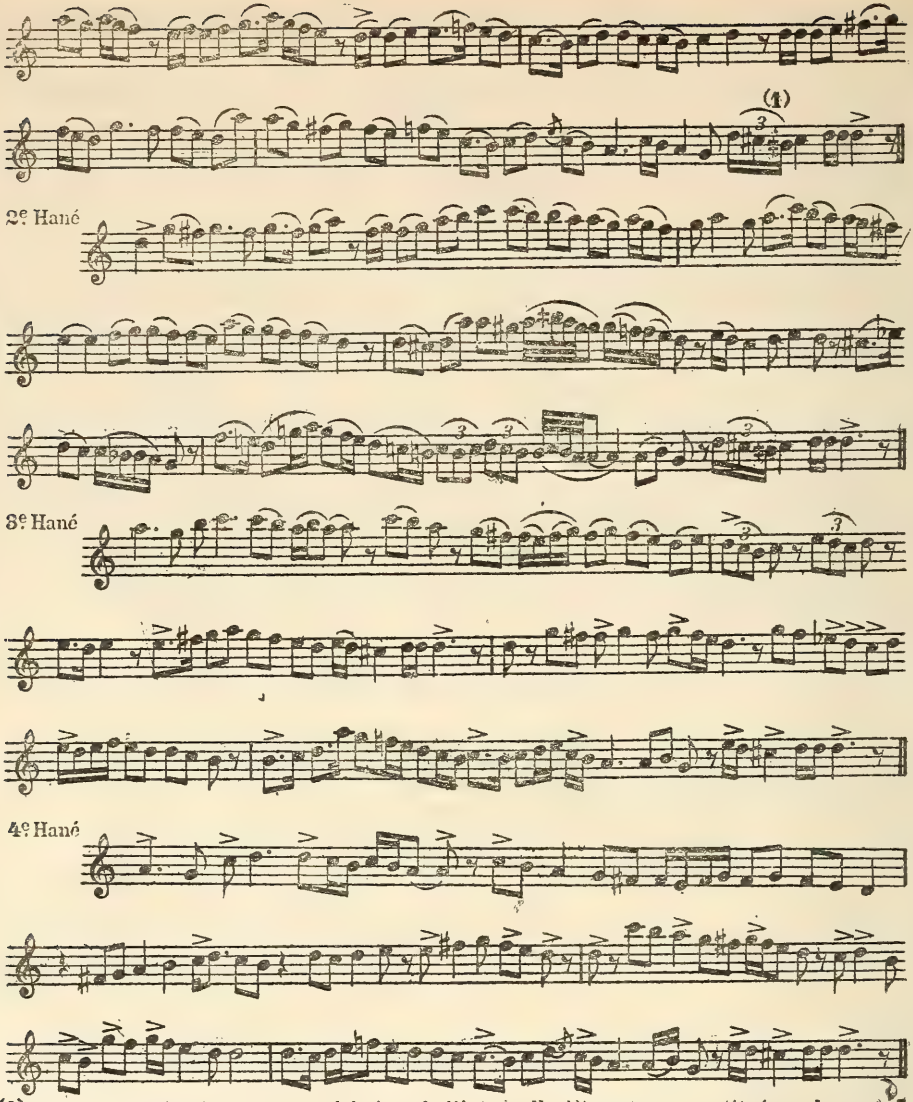
Le Péchrev.

Le *Péchrev* est une sorte d'ouverture instrumentale où sont marqués d'une manière plus positive, les sons caractéristiques du mode fondamental du concert, les tons relatifs dans lesquels il sera permis de moduler, ainsi que les transitions propres à cet effet.

Le péchrev produit en tête de notre concert oriental est du musicien *Zéqui Mehmed Aga*, premier joueur de tambour du Sultan Mahmoud II. Elève du célèbre joueur de tambour le juif Isac, il enseigna lui-même le jeu de cet instrument au Sultan Selim III, le sultan musicien, alors qu'il n'était que prince du sang. Il eut pour fils le célèbre compositeur de péchrevs Osman bey.

PÉCHEREV.





(1) Ce signe particulier est caractéristique de l'intervalle dit apotome constitué par les notes *MI-FA*, *LA-SI*.

Le Kiâr.

Ce mot persan signifie *travail*, et désigne un morceau de longue haleine et pratiquement fort difficile.

La plupart des Kiârs ont été composés par Abd-el-Kader et les anciens auteurs. Le mouvement de ces pièces symphoniques est générale-

ment moderato, cependant quelques unes d'entre elles, d'un mouvement, rapide sont des plus goûtées.

La musique des Kiârs est ordinairement composée sur des poésies érotiques ou de philosophie mystique, voire sur des éloges poétiques du prophète et des membres de sa famille. Les Kiârs de ce dernier genre sont les plus anciens.

La poésie du Kiâr que nous publions ici est la célèbre chanson du rossignol et de la rose du poète persan Hafiz Chirazi mort en 791 ou 794 de l'Egire à Chiraz. Son *Divan* ou recueil de poésies, est considéré comme le chef d'œuvre de la poésie persane. La musique de ce Kiâr modèle du genre, est du célèbre *Itri*, un des plus grands compositeurs de musique turque. Il vivait sous le règne du sultan Mahmoud IV qui l'avait en prédilection. Cet illustre musicien avait dit-on, une voix assez ordinaire mais sa grande virtuosité lui attirait nombre d'admirateurs. Itri composa plus de mille morceaux, mais étant donné le défaut de notation chez les Orientaux, c'est tout au plus si la tradition à pu sur ce nombre, en conserver une dizaine qu'il serait temps de recueillir.

KIAR.

Paroles de HAFIZ CHIRAZI — Musique de ITRI

Rythme NIM-THAKIL

♩=92 d tekka d tekka tekka d tekka d t téké d tahek tekka tekka

1)(Oh!)Le ro - sier du plai-sir fleurit;
La ro - seau point du jour é - clo - - - -

Ah! Vienne un bel un bel é - chanson
se semble un a - mant un a-mant au teint

ro - - se (Mon á - me!) (Oh!) La bri se du
vor - - meil! Qui va donc croire

1) Les exclamations entre parenthèse ne font pas partie du texte poétique; elles sont le fait du musicien.

prin - temps se lè - - - - ve! Où sont les vins
a nos pro mes - - - - ses Qui peut en voir

vins d'un fin bou - quet? (Mon â - me!)
voir la ve-ri - - - té?

Té né nen ni te ne nèn ni té né nèn nèn nèn nèn ni ye lé lel lèl

lel lèl : li yé lé lèl lé lé lé lel li té ré lé lé

lé lé lèl li Ah! ya la yel lel li yé lé lèl lèl lel lel lel li

a man ye le lèl li lèl lé lel li té ré lèl lèl lèl lèl lèl li

Où sont les vins les vins d'un fin

bou - quet? (Mon â - me!) (Mon â - me!)

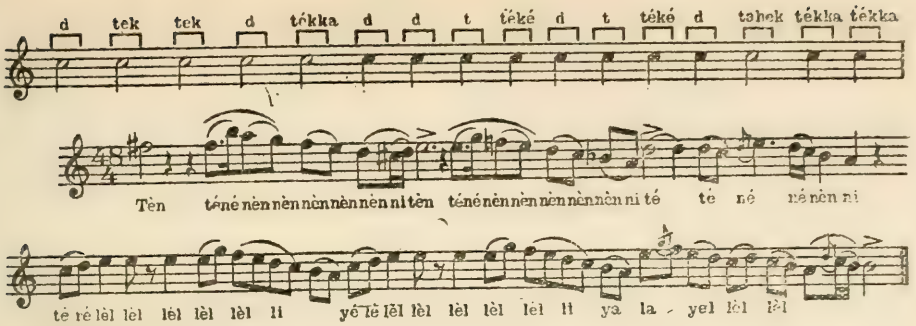
MÉYAN (Milieu)

(Oh!) Com-pa - gnons de plaisir, fi donc (Mon â - -

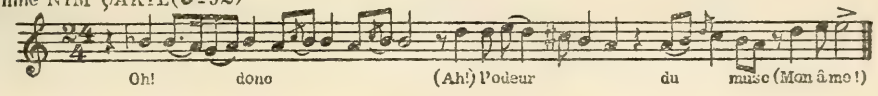
me!) Oh! fi donc de l'o - deur du muso (Mon â - me!)

Rythme IHAKIL (♩ = 92)

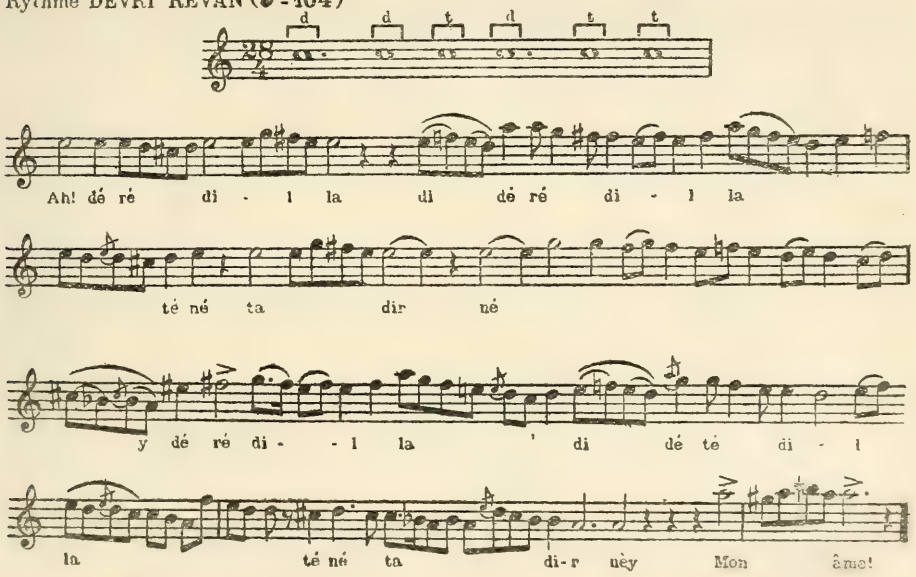
d tékka d tékka tékka d tékka d tek téké d tek tek d d tek



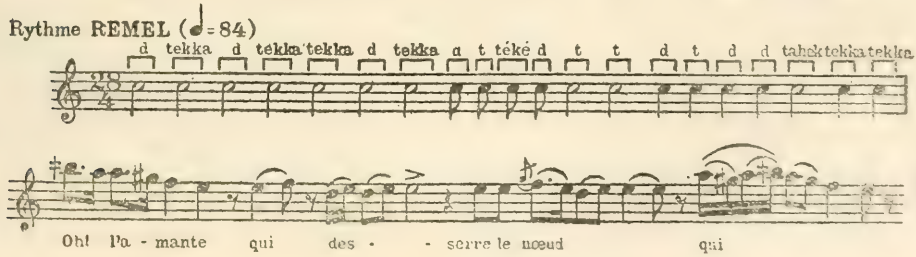
Rythme NIM ÇAKIL (♩=92)

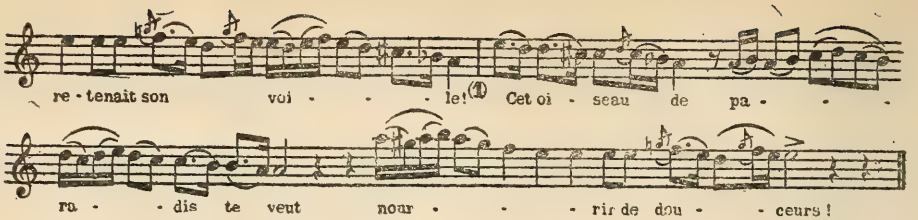


Rythme DEVRI RÉVAN (♩=104)

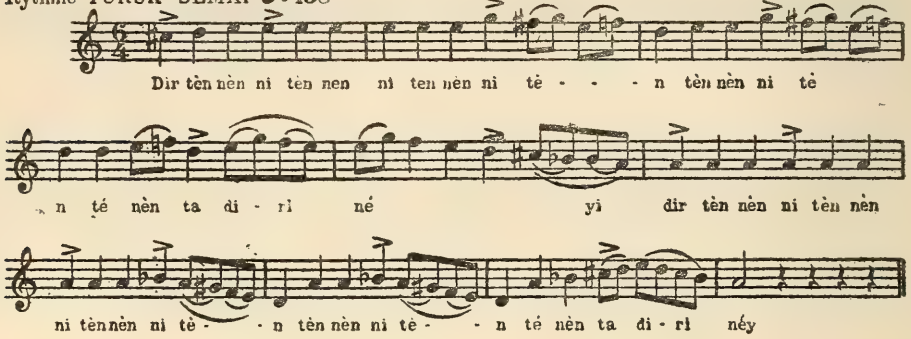


Rythme REMEL (♩=84)

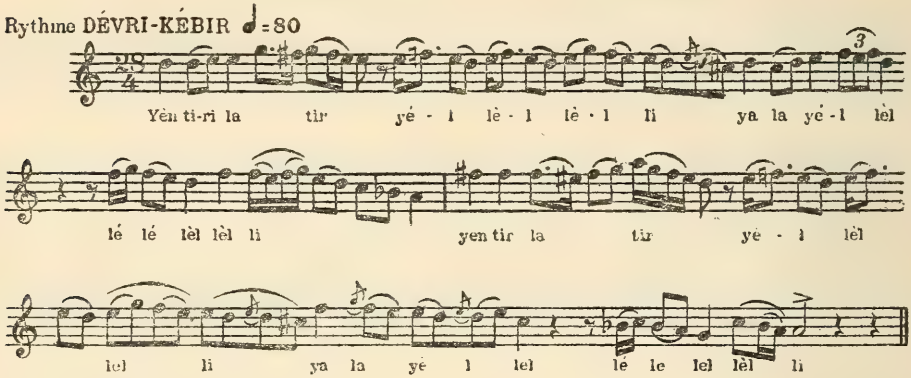




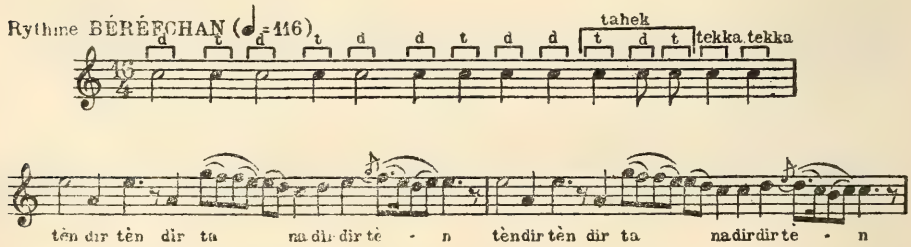
Rythme YURUK - SÉMAÏ ♩ = 138



Rythme DÉVRI-KÉBIR ♩ = 80

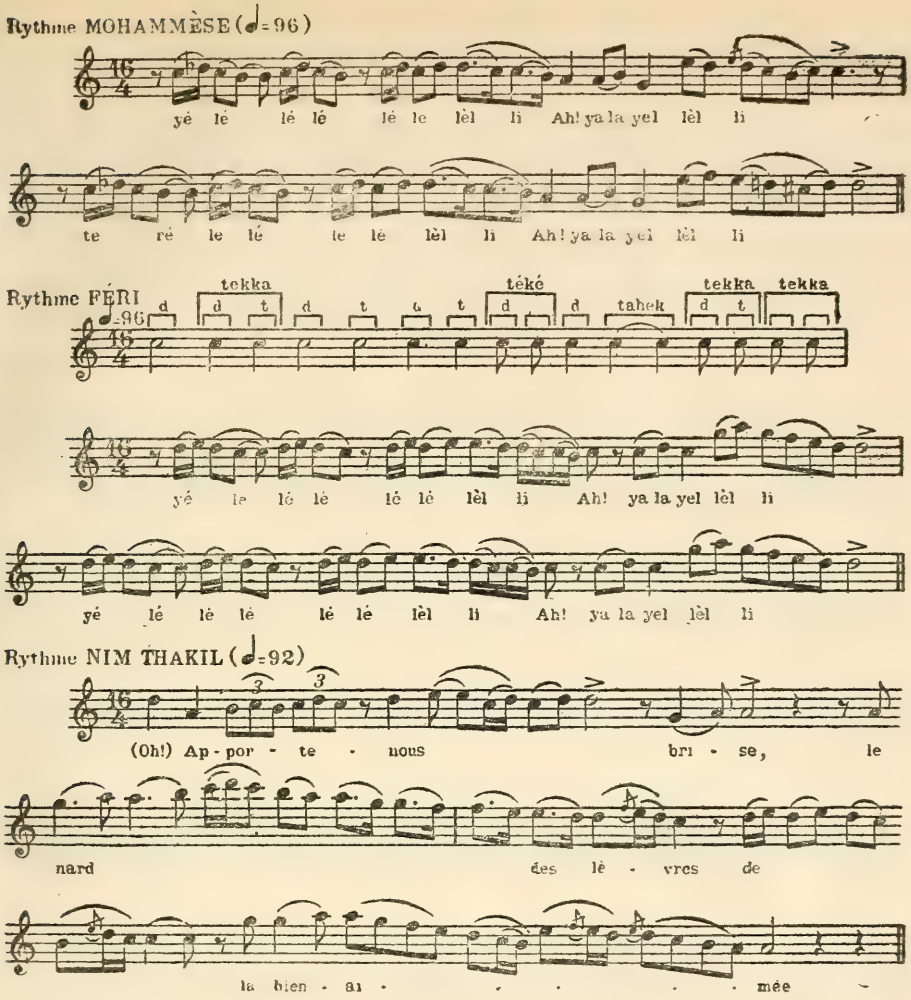


Rythme BÉRÉFCHAN (♩ = 116)



(1) Le compositeur ITRI intercale ici par pur fantaisie un vers emprunté à une autre pièce poétique d' HAFIZ CHIRAZI

Carnaval de Schumann "*Les papillons.*"
Esquisse par Mademoiselle P. C. Smith.



Les Murabba.

Murabbà signifie *quatre*. Le Murabba est également dit *besté* : *composé*. Il se compose d'un quatrain dont la musique des 1er 2e et 4e vers est identique. Le troisième vers est appelé *Meyan:* le *milieu*, à cause de sa situation ; il se chante sur la corde la plus élevée du mode. En bonne règle, il doit y avoir deux murabba dans un concert classique.

Le 1er murabba de notre concert est du célèbre *Itri*, le second, de *Dédé Ismaïl effendi*. Né à Constantinople en 1196 de l'Egire. Dédé Ismaïl

entra en 1214 dans le *téké*, couvent de Mevévis ou derviches tourneurs de Yeni Kapou, où il eut pour maître de musique le supérieur même du téké: Ali Nantki effendi. Le Sultan Selim III ayant eu la curiosité de l'entendre, le manda près de lui et récompensa son talent. Dans la suite, le Sultan Mahmoud II le nomma 1er Muezzin de sa mosquée. Dédé Ismaïl est un des musiciens turcs dont la tradition a conservé le plus de compositions. Il mourut à la Mecque en cours de pèlerinage en 1261.

PREMIER MURABBA.

Musique de ITRI

Rythme ZENDJIR(2) ♩ = 44

d t t d d t tekka d d d t t t d tahek tekka tekka

d tekka d d d t t t d tahek tekka tekka d d t d t téké d

t t d tahek tekka tekka d t d t d d t d d tahek tekka tekka

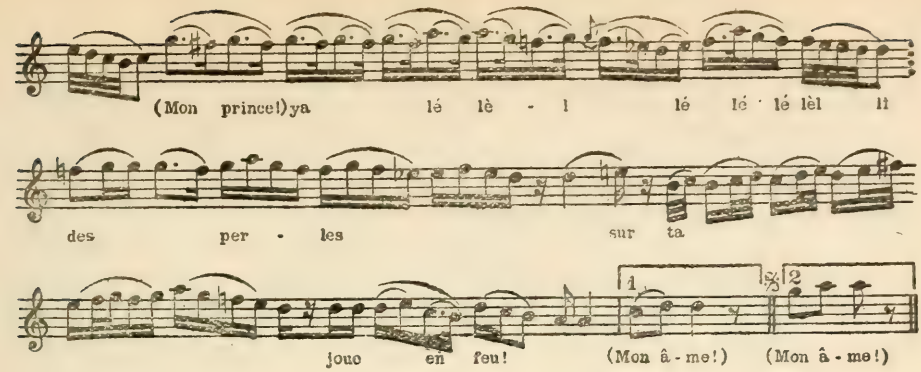
(Ami) La cou - - - - - - pe d'or
Perles, ca - - - - - - - - ra - - - -

fait ruis - - se - - - - - ler des
- - - va - ne de Djem(1) qui

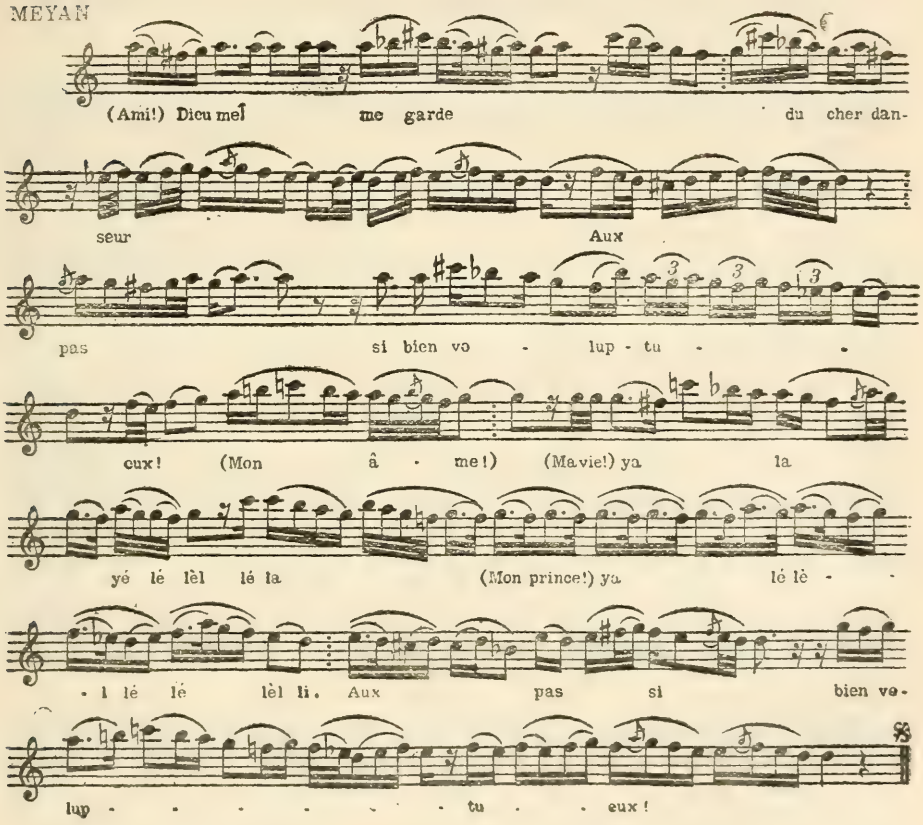
per - les sur ta joue en
vient par - - - - - - - - cou ri - - - - - - - - - - - r ta beau -

feu! (Ma vie!) Ya la yé lé lèl lé la
- té !

(1) Djem, schah de Perse légendaire, possédait une coupe magique ornée de pierres précieuses dans laquelle le genre humain se réfiétait tout entier comme en un miroir.


(Mon prince!) ya lé lè - l lé lé lé lèl li
des per - les sur ta
joue en feu! (Mon â - me!) (Mon â - me!)

MEYAN


(Ami!) Dieu me me garde du cher dan-
seur Aux
pas si bien vo - lup - tu -
eux! (Mon â - me!) (Ma vie!) ya la
yé lé lèl lé la (Mon prince!) ya lé lè -
- l lé lé lèl li. Aux pas si bien vo-
lup - - - - - - tu - eux!

SECOND MURABBA.

Musique de DÉDÉ IMAÏL EFFENDI
Premier muézzin du Sultan MAHMOUD II

Rythme MOUHAMMÈS (♩ = 48)

d tekka d t d d t tekka d t tekka d tahek tekka tekka

(Ah!) Qui du mon - - - de or - - ne
Qui rend pu - - - blics les

le jar - - - din, La
doux se - - - crets, La

ro - se ou le ros - si - gnol ?
ro - se ou le ros - si - gnol ?

(Ah!) Qui plait du cœur par

sa svel - - - tesse, La rose ou le

ros - si - gnol ? (Mon â-me!) (Mon â-me!)

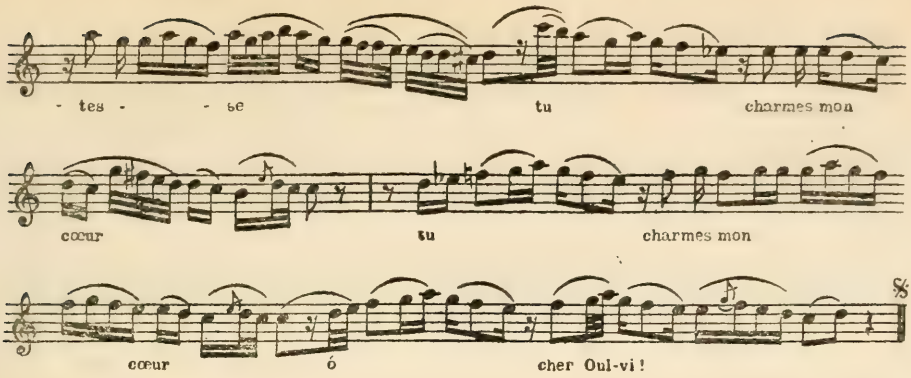
MÉYAN

(Ah!) Rossignol en pleurs, rose en

joie, dit dit le pro - - verbe

ô cher Oul-vi (1) (Ah!) Par ta svel'-

(1) OULVI *est un nom de guerre adopté par quatre poètes ottomans du Xe siècle. J'ignore quel est celui de ces personnages auquel il faut attribuer la présente poésie.*



Le Nakich.

Ce mot persan signifie *ornement* et désigne une ancienne composition de moyenne étendue, chargée de mélismes dits *térérems* équivalant aux tra-la-la, de nos chansons populaires.

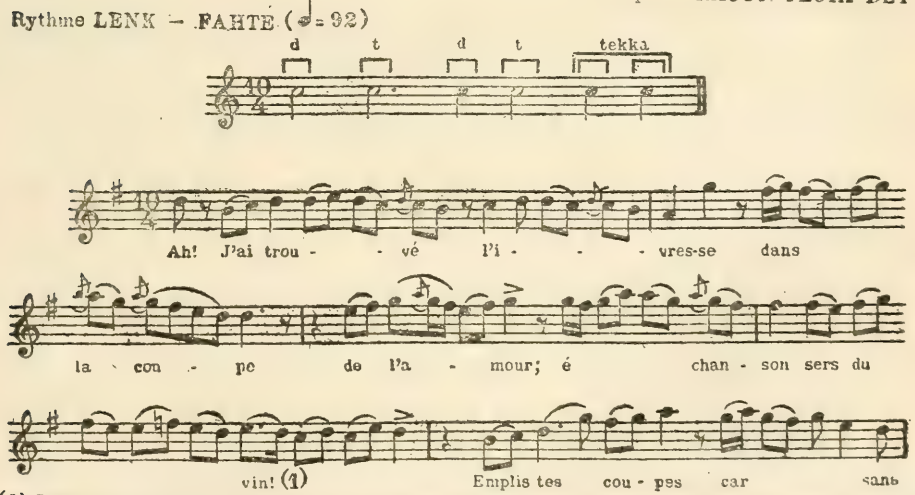
Régulièrement, le nakich est intercallé entre les deux murabba dans un concert classique.

Le nakich reproduit dans notre concert est une composition moderne de *Raouf Yecta bey* sur une poésie de Hafiz Chirazi.

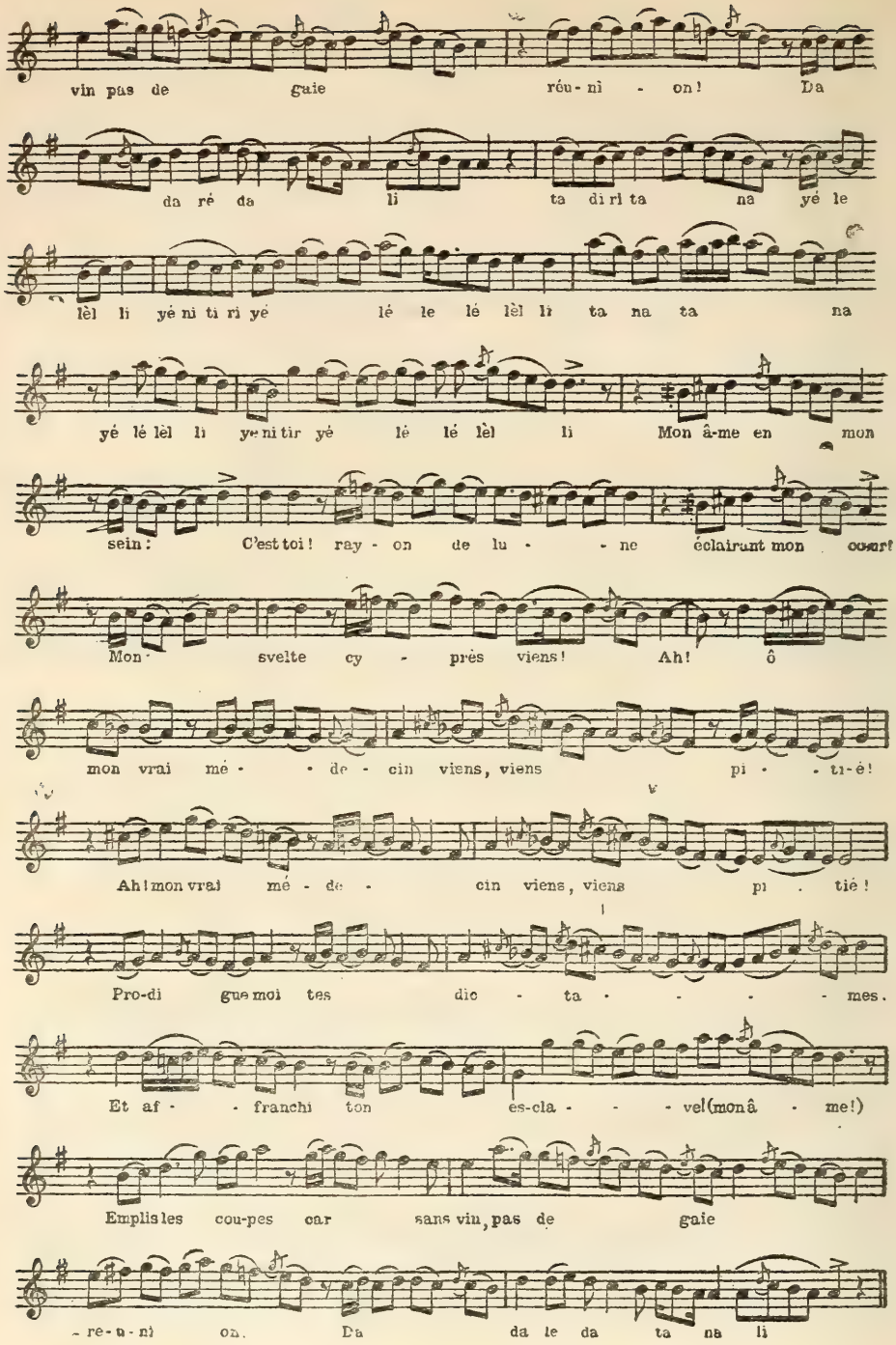
NAKISCH.

Musique de RAOUF YECTA BEY

Rythme LENK — FAHTE (♩= 92)



(1) L'usage de vin étant interdit par la religion musulmane, ce mot est pris ici dans un sens purement allégorique.


vin pas de gaie réu-ni - on! Da
da ré da li ta di ri ta na yé le
lèl li yé ni ti ri yé lé le lé lèl li ta na ta na
yé lé lèl li ye ni tir yé lé lé lèl li Mon â-me en mon
sein: C'est toi! ray - on de lu - - ne éclairant mon cœur!
Mon svelte cy - près viens! Ah! ô
mon vrai mé - - de - cin viens, viens pi - - ti-é!
Ah! mon vrai mé - de - cin viens, viens pi - tié!
Pro-di gue moi tes dic - ta - - - - mes.
Et af - - franchi ton es-cla - - - vel (mon â - me!)
Emplis les cou-pes car sans vin, pas de gaie
re-u-ni on. Da da le da ta na li

L'Aghir Sémaï.

Les *sémaï* sont des pièces de la symphonie orientale d'un caractère plus ou moins lent. *Aghir sémaï* signifie sémaï lent ; il se compose ordinairement dans les mesures 10/4 et 6/4.

L'Aghir Aksak sémaï du présent concert est de *Dédé Ismaïl effendi.*

AGHIR SÉMAI.

Musique de DÉDÉ IMAÏL EFFENDI

Rythme AGHIR AKÇAK SÉMAÏ (♩ = 92)

Doum Tek ka Doum Doum Tek

(Ah!) Ca - li - - ce du jar - din du mon - -

- de, or - ne - - - ment du tur - - ban de

l'â - me[1] (Ah!) Tel qu'au ros - - si -

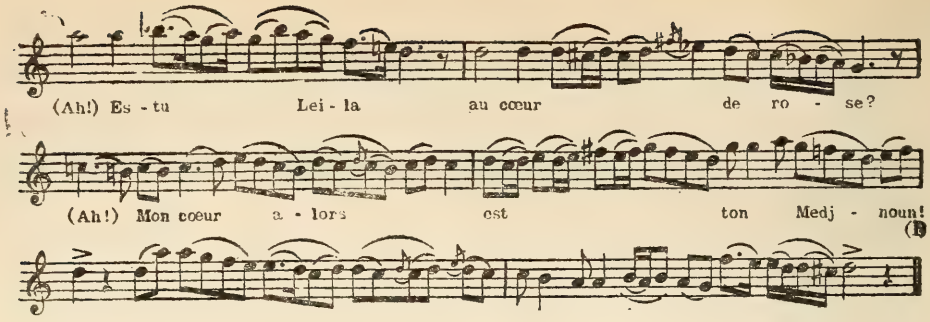
gnol, fais moi grâ - ce de l'é - pi - ne

de ton afflic - - tion. (Mon âme!)

(Ah!) E - cou - - - te mes gr - mis - - - sements viens

me con - - so - ler, moi qui pleu-re!

(1) *Suivant une ancienne coutume ottomane, il était de bon ton d'orner momentanément son turban des objets précieux offerts en cadeau par un ami.*

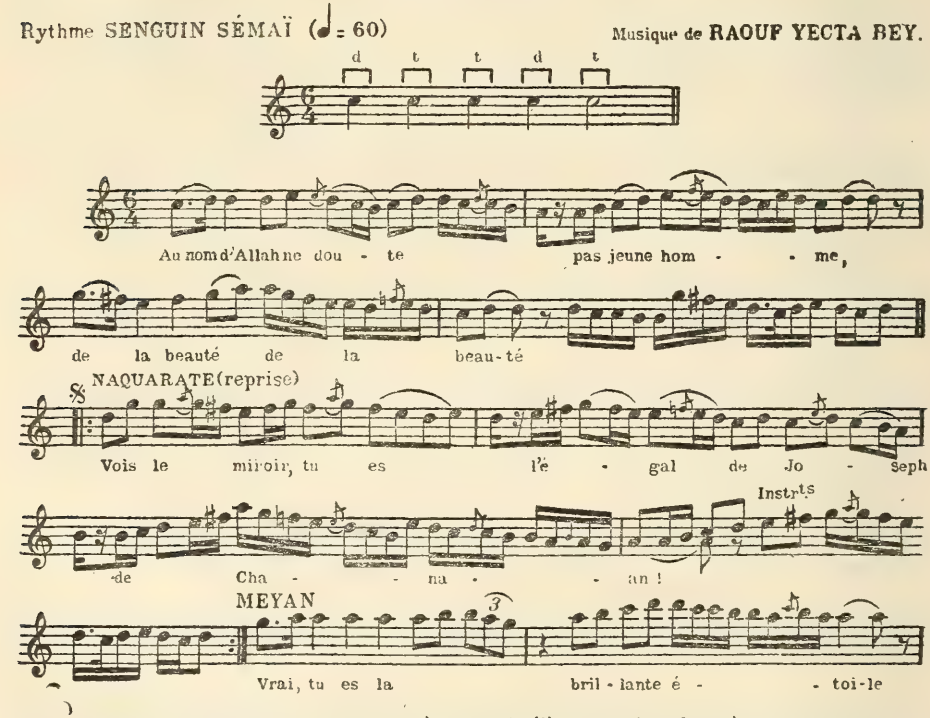


Les Charki.

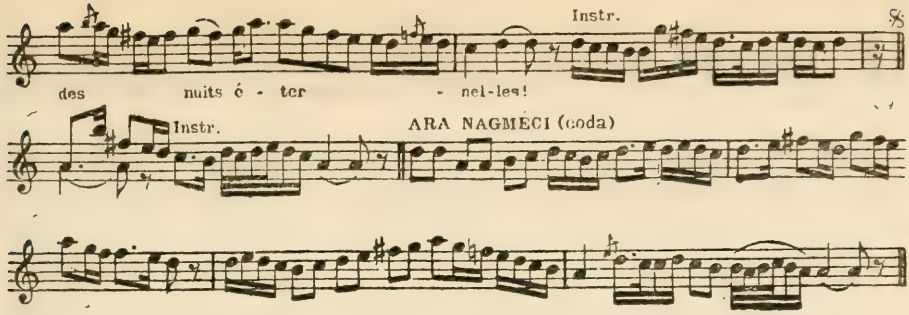
Les *charki* sont des chansons d'un rythme court qu'on intercale à volonté, entre l'Aghir sémaï et le Yuruk sémaï. Nous ne donnerons ici qu'une seule de ces pièces, composition de *Raouf Yecta bey*.

CHARKI.

Rythme SENGUIN SÉMAÏ (♩ = 60) Musique de **RAOUF YECTA BEY.**



(1) *Le roman de* MEDJNOUN *et de* LEILA *est à ce point célèbre, que tous les poètes orientaux se sont fait un point d'honneur de le prendre au moins une fois comme thème de leurs inspirations.*



Le Yuruk sémaï.

Genre de Sémaï lent au commencement accéléré au milieu puis ralenti à la fin. Celui qui figure dans notre concert, est de *Dédé Ismaïl effendi.*

YURUK SÉMAI.

Rythme YURUK SÉMAÏ (♩ = 96) Musique de DÉDÉ IMAÏL EFFENDI

D t t D t

Bouche au ca - li - ce de rose, Prends garde au sou - pir de l'au -
Ne lais - se ja - mais les pleurs ter - nir l'é - clat de tes jou -

be! (Ah!) soupirs de l'au -
es. (Ah!) l'éclat de tes

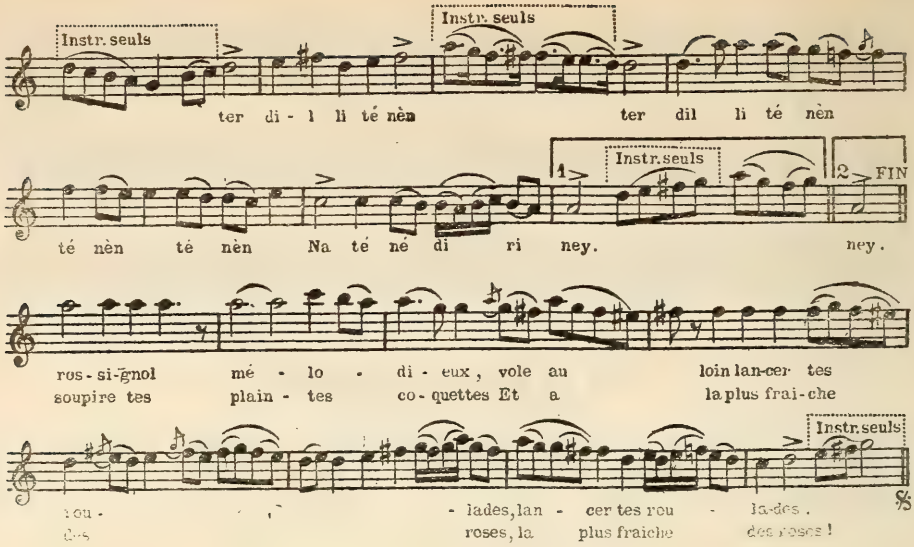
Instrts

be! A - - - mi! A - - - mi! A - mi, a - mi, a -
joues!

mi, a-mi, a-mi! mon prince! té ri dil li té nèn

Instruments seuls Instruments seuls

ter di - l li té nèn té ri dil li té nèn

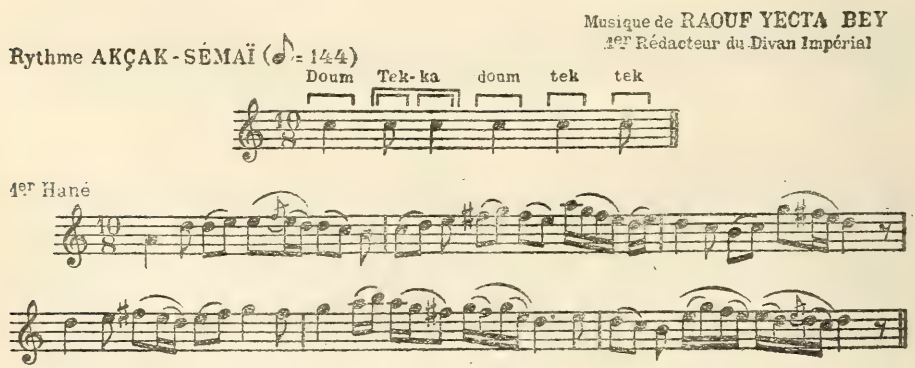


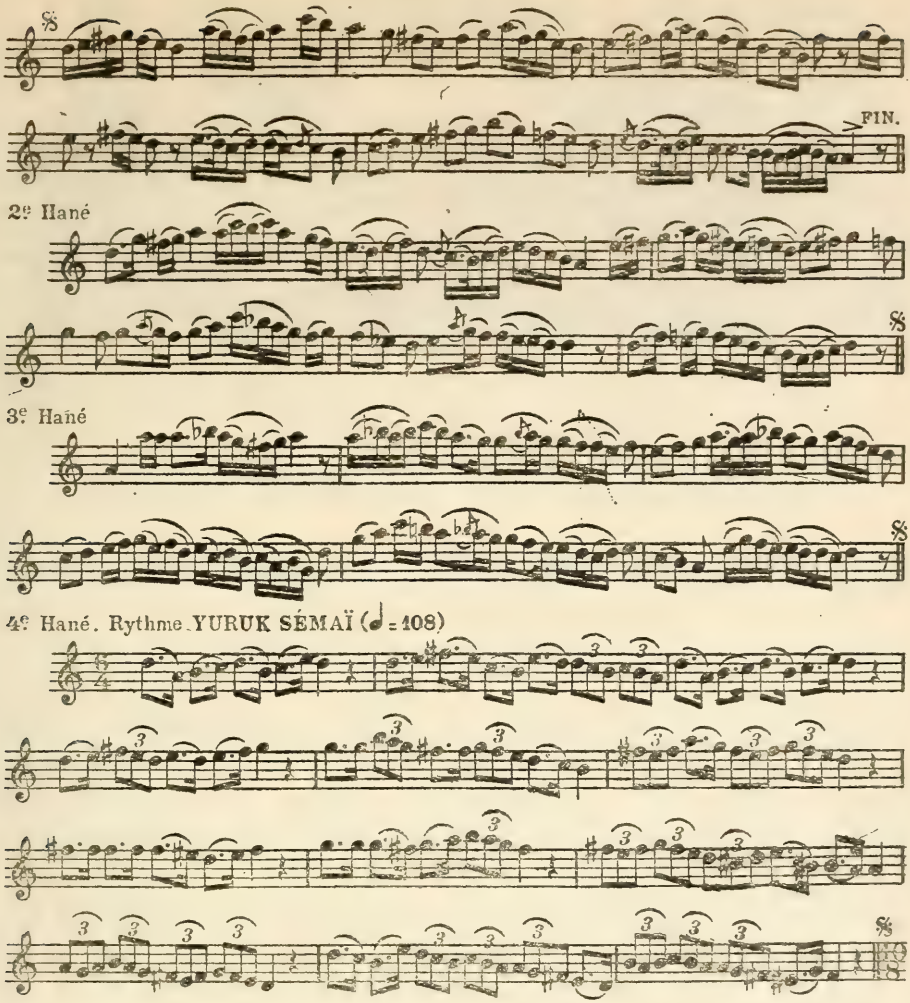
Le Péchrev sémaï.

Morceau final du concert classique oriental exécuté par les instruments seuls. En bonne règle, cette pièce reproduit en les agrémentant de nouvelles broderies, les principaux motifs du Péchrev initial ; elle s'écrit dans la mesure 10/8.

Le péchrev qui termine notre présent concert est une composition de mon ami *Raouf Yecta bey* à qui je dois tout le mérite de la présente étude.

PÉCHEREV SÉMAI.





Je me plais à espérer que la publication de ce concert classique Ottoman attirera l'attention des amateurs de musique exotique et de tout vrai musicien, non pas tant par la richesse des motifs mélodiques qu'il renferme, que par le jeu des rythmes et des tonalités qui s'y manifestent. Il ne faut pas l'oublier, la musique orientale est comme la nôtre, fille de la musique grecque. Si la polyphonie a privé durant de longs siècles l'art occidental de ses rythmes originaux et de ses tonalités fondamentales, la loi qui préside à son évolution le ramènera tôt ou tard, à son point de départ et au respect légitime des lois naturelles de l'acoustique.

R. P. Thibaut.

" VISUALISED MUSIC "
DE MISS PAMELA COLMAN SMITH.

Dans son admirable étude sur Richard Wagner, Charles Baudelaire a écrit ceci : " Ce qui serait surprenant c'est que le son ne put pas " suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une " mélodie et que les sons et la couleur fussent impropres à traduire des " idées : les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque " depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et " indivisible totalité ". Et c'est bien l'impression que l'on éprouve quand on a vu les esquisses de Miss Smith, ses cahiers de notations picturales ce qu'elle appelle de " la musique visualisée ".

Elle entend de la musique, pièce symphonique ou pièce de piano et pour elle aussitôt l'impression sonore se transforme en une expression graphique. Je l'ai vue au concert, ou dans le coin d'un salon où l'on faisait de la musique, ramassée sur elle-même son carnet sur les genoux, le pinceau de sépia à la main, écoutant l'œuvre, suivant le rythme, et souriante, sans hâte, comme si elle avait le temps de noter son impression et en quelques instants, le temps d'une vingtaine de mesure, la feuille balafrée, carressée, effleurée présente une de ces esquisses variées, comme l'une de cette série charmante d'après le Carnaval de Schumann, comme celles d'après le Chant de la Terre de Séverac, la Vallée de Cloches de Ravel, les Images ou les Estampes de Debussy ou comme celles d'après la symphonie du Nouveau Monde de Dvorak, l'*ut mineur*, ou l'*héroïque* de Beethoven, les pièces de Bach, Scarlatti, Purcel, Byrd.

Voici au reste comment Miss Pamela Colman Smith s'exprime touchant ces impressions en une "*Note*" que je traduis aussi identiquement que possible :

" Ce ne sont pas là des représentations d'un thème musical ou de notes furtives, non plus que des illustrations conscientes du titre donné à un morceau de musique, mais ce qu'il m'en semble lorsque j'entends de la musique, des pensées éveillées et libérées à l'appel des sonorités.

Je les note rapidement, parfois elles sont si étranges que je m'en étonne au fur et à mesure de leur apparition. Une vitalité subconsciente les anime.

Quand je prends mon pinceau et que la musique commence c'est comme si j'ouvrais une porte sur un pays merveilleux. Là s'offrent largement à ma vue des plaines, des montagnes et une mer houleuse et lorsque la musique forme un filet sonore, les personnages qui habitent ces contrées entrent en scène : majestueuses Reines aux gestes lents couronnées de joyaux et de riches parures — gaies ou tristes qui gravissent la montagne ou se tiennent sur le rivage pour contempler les hôtes de l'eau. Ceux-ci, calmes s'inclinent ou s'évanouissent bientôt, ils agitent les embruns, et se courbant, plongent dans les profondeurs. Ce sont aussi les habitants de la grande plaine : ils sont de pierre et immobiles.

Les arbres, qui sommeillent jusqu'à ce qu'un elfe, d'une baguette magique, éveille à la vie le feuillage.

Je vois souvent des tours, blanches et hautes, dressées contre le ciel qui s'assombrit.

Ces hautes et blanches tours qu'on voit au loin
Couronnant la cime des monts comme d'une couronne de neige
Leur silence est si lourdement suspendu dans l'air
Que la pensée suffoque.

Une multitude en désordre, portant des lances, et qui traverse la scène en toute hâte.

Les couchers de soleil qui s'amoindrissent du rose au gris et des nuages que le vent chasse à travers le ciel.

Longtemps le paysage que suscitait en moi Beethoven demeura désert, collines, plaines, tours en ruines, églises au bord de la mer. Puis j'aperçus au loin une petite compagnie de porte-lances, traversant à cheval la plaine. Maintenant la mer retentissante est forte du sel des embruns cinglants, et pleine d'une vie essentielle ; et voici les cavaliers des vagues et la Reine des marées qui porte en sa main la lune nacrée, et voici l'écume étincelant sur la vague couleur d'encre. Souvent, en entendant Bach, j'entends sonner des cloches dans le ciel, agitées par des cordes tournoyant aux mains de jeunes filles vêtues de robes brunes ; et c'est une fraîcheur rare comme une matinée sur la montagne en des brumes opalines qui se poursuivent.

Chopin conduit la nuit : des jardins, où le mystère et la crainte sont embusqués en tous les buissons, mais la joie et la passion palpitent dans l'air, et la froide lune contemple la scène. Il y a un jardin que je vois souvent, en un clair de lune brillant sur les feuilles de la vigne, et sur les roses mourantes, dont les pâles pétales s'effeuillent, il y a de grands arbres, vagues, un ciel empourpré, et des amants qui se promènent. J'ai montré à plusieurs personnes un croquis de ce jardin, en leur demandant de jouer la musique d'après laquelle je l'avais destinée. Toutes sans hésitation, jouèrent la même pièce. Je n'en sais plus le nom, mais je sais bien quelle est la musique de ce paysage ".

Qu'on n'aille point croire que Miss Colman Smith est une inspirée, sans culture, et sans technique, une " extralucide " de la peinture ou de

la musique : à côté de son œuvre " musicale " Miss Smith a témoigné dans des publications anglaises et américaines d'une imagination et d'une technique également sûres et séduisantes. Là son art respire une " ironie cordiale " si je puis ainsi dire, un " humour " sans mélancolie, une gaieté qui marque une joie de vivre, une nature expansive jusque dans la gravité qui se dégage de sa " visualised music ".

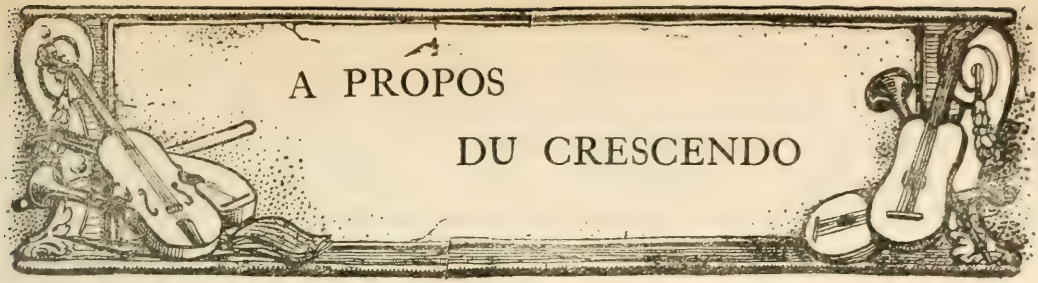
Au reste c'est en toute simplicité qu'elle parle de son art et de ses interprétations de la musique : le contraire lui semblerait " surprenant " comme le disait Baudelaire : tantôt c'est une idée qui la hante et qu'elle exprime graphiquement en un symbolisme concentré et pourtant simple, tantôt c'est l'évocation — on croirait — simplement matérielle d'un paysage qui lui suffit pour transcrire son impression et pour la prolonger à nos yeux. Mais toujours c'est la même simplicité de moyens et la marque d'une émotion profonde ou d'une sensation rythmique qui ne l'est pas moins.

Henri de Régnier a noté touchant Stéphane Mallarmé :

" Il suivait le crayon levé, l'arabesque multiple de la symphonie, et " notait, sur un papier, sa réponse, peut-être à la voix universelle qu'est " la musique. Puis le morceau fini, le feuillet s'éclipsait jusqu'à ce que la " reprise du concert autorisât ce même usage mystérieux "

Que notait ainsi Mallarmé ? Nul ne l'a su exactement mais pour ce prodigieux harmoniste du verbe, la phrase sonore s'exprimait en paroles : la nature de Miss Smith est de la même famille et il n'est pas excessif d'approcher du nom vénéré de Mallarmé, celui d'une artiste qui goûte avidement les plus purs lyriques de sa race, qui a donné du grand poète irlandais W. B. Yeats un portrait révélateur et qui peut provoquer dans ses esquisses chez tous ceux qui aiment la musique des impressions délicates et des voluptés sereines.

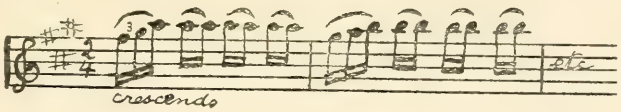
G. Jean-Aubry.



A PROPOS DU CRESCENDO

Dans un intéressant article paru ici même le 15 octobre 1910 M. Michel Brenet a essayé de retrouver les plus anciens exemples de l'emploi du crescendo en France. Sans doute les partitions sont en général dépourvues de tout signe dynamique, mais il est évident qu'on s'inquiétait fort de pareilles nuances, à une époque où le goût recherchait avant tout l'expression, et que la chose existait sans conteste. Mais il y a plus, le mot lui même se rencontre dès 1752 dans une œuvre qui n'est pas sans importance : le premier trio de Gossec [1].

La partie de premier violon porte en effet à la 27e mesure de l'allégro initial la mention suivante :



Le mot même se trouve confirmé par l'allure de la phrase musicale : le crescendo porte sur trois mesures ; suit un decrescendo fort net, quoique non indiqué, à la quatrième mesure. Le fait que Gossec connaissait le crescendo en 1752 — l'année où M. Brenet le signale dans le Te Deum de Calvière — est assez significatif dans la querelle qui se livre actuellement autour des origines de la dynamique musicale. Si Gossec, encore très jeune [2], a employé le terme même de crescendo, c'est qu'il en avait vu des exemples autour de lui, c'est que la chose avait été pratiquée avant le séjour de Stamitz, c'est qu'enfin la musique française n'avait rien à apprendre sous ce rapport de l'école de Mannheim.

Il serait intéressant de noter les influences que Gossec avait pu subir à Paris ; il paraît certain qu'en 1752 il était violoniste [3] dans l'orchestre de

[1] Sei Sonate a due Violini e Basso, composte del Francisco Gosséi di Anversa. op. 1. (Paris. Le Clerc) Bibl. Nat. Vm7. 1241.

[2] Il était né en 1734 et arrivé à Paris en 1751.

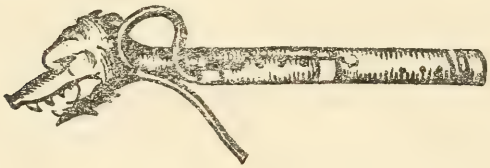
[3] Choron et Fayolle : Dictionnaire historique des musiciens. I. 283-284.

La Poupelinière, mais non directeur de cet orchestre, dont il ne prit la tête qu'après le séjour de Stamitz chez le fermier général. En dehors des souvenirs contemporains, aucun document ne mentionne Gossec dans ce milieu avant 1760 ; nous savons que le 31 juillet 1760 le curé de Passy fit condamner par défaut Gossec à une amende de 34 livres dix sols et aux dépens. Les causes ne sont pas énoncées, mais La Poupelinière est " réputé débiteur des dites sommes[1]." Toute la jeunesse de Gossec présente encore bien des points obscurs et nous y reviendrons ultérieurement.

L'analyse de ces trios — d'une inspiration assez sèche d'ailleurs — montrerait le fréquent usage de ces Forte et de ces Piano en contraste, qui nous est présenté comme l'une des " manières " caractéristiques de l'école de Mannheim. On en trouvera surtout la preuve dans le double menuet du second trio. Ce n'est donc pas en Allemagne, mais en France ou en Italie que Gossec débutant aura rencontré ses modèles[2].

Il est probable que de nouveaux exemples contemporains ou même antérieurs du crescendo en France nous seront bientôt révélés. Ainsi s'accumuleront peu à peu les arguments en faveur de l'ancienne musique symphonique française qui a sa vie réelle et qui porte en elle même assez d'armes pour répondre à tous[3].

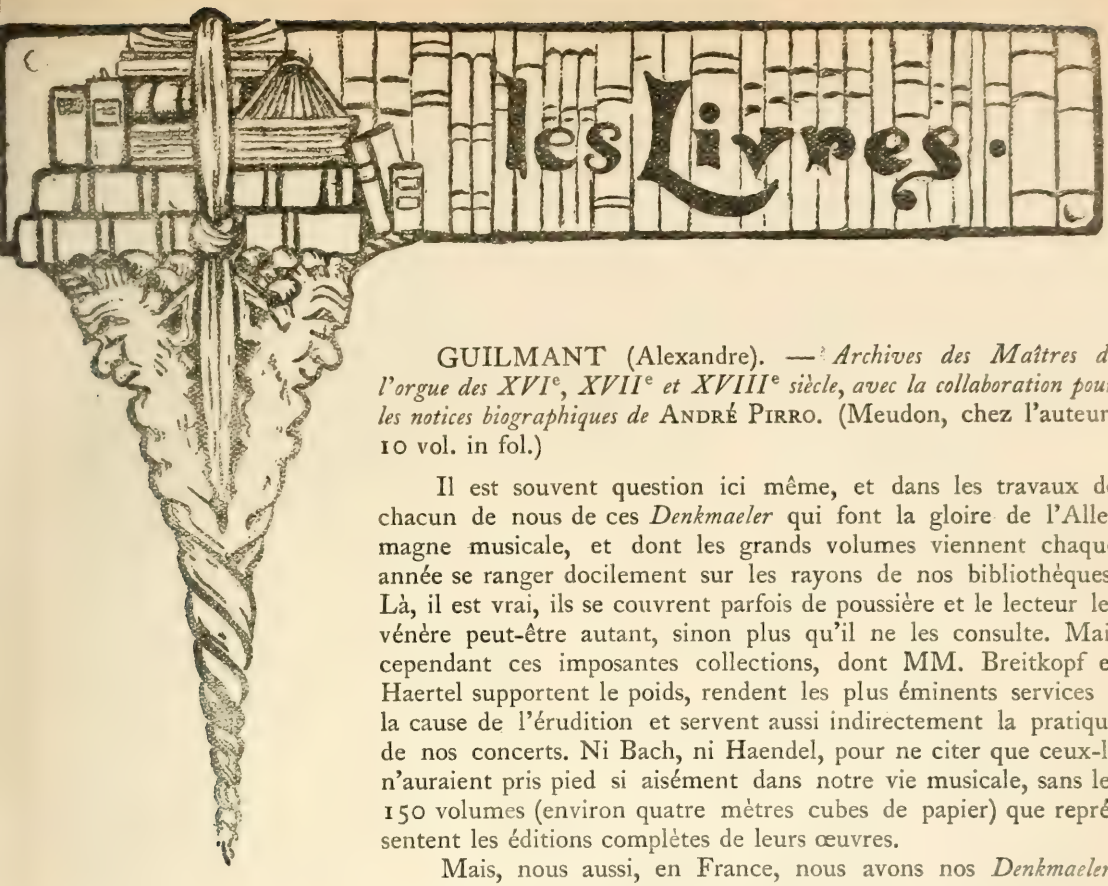
GEORGES CUCUEL.



[1] Arch. Nat. Prévoté de Passy z2 3862.

[2] Kamienski : Mannheim und Italien. Sammelbände der I. M. G. 1908-1909. 307-317.

[3] Le terme de Crescendo, sinon la nuance elle même, n'a été employé par Gossec que dans le premier des six trios, et dans ce trio que dans la partie de premier violon, ce qui s'explique bien, si l'on considère le rôle prépondérant de cet instrument qui était celui de Gossec.



GUILMANT (Alexandre). — *Archives des Maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle, avec la collaboration pour les notices biographiques de* ANDRÉ PIRRO. (Meudon, chez l'auteur, 10 vol. in fol.)

Il est souvent question ici même, et dans les travaux de chacun de nous de ces *Denkmaeler* qui font la gloire de l'Allemagne musicale, et dont les grands volumes viennent chaque année se ranger docilement sur les rayons de nos bibliothèques. Là, il est vrai, ils se couvrent parfois de poussière et le lecteur les vénère peut-être autant, sinon plus qu'il ne les consulte. Mais cependant ces imposantes collections, dont MM. Breitkopf et Haertel supportent le poids, rendent les plus éminents services à la cause de l'érudition et servent aussi indirectement la pratique de nos concerts. Ni Bach, ni Haendel, pour ne citer que ceux-là n'auraient pris pied si aisément dans notre vie musicale, sans les 150 volumes (environ quatre mètres cubes de papier) que représentent les éditions complètes de leurs œuvres.

Mais, nous aussi, en France, nous avons nos *Denkmaeler*. Seulement il nous manque un Breitkopf pour les mettre en œuvre et les multiplier avec méthode. MM. Durand ont fait avec Rameau une expérience dont chacun leur sait gré, mais qui ne semble pas devoir se renouveler sitôt. Un autre éditeur parisien (ne le nommons pas, il déteste la réclame) eut jadis la bonne fortune de trouver en notre collègue Henry Expert un amoureux du XVIe, et l'honneur d'éditer sans frais cette merveilleuse Collection des *Maîtres de la Renaissance*. Cette tentative l'intéressa si peu qu'à peine son existence était-elle connue des employés de sa maison ! Çà et là s'annoncent les amorces timides de collections musicologiques, mais elles ne servent guère qu'à démontrer, dans notre librairie musicale, l'absence de propagande efficace.

Il est cependant une œuvre qui se poursuit, sans le secours d'aucun éditeur, et grâce à la collaboration de deux maîtres de la bonne musique. C'est l'Archive de l'Orgue rédigée par MM. A. Guilmant et A. Pirro, deux de nos plus éminents collègues. Depuis quinze ans, près de trois mille pages infolio, formant dix gros volumes, ont peu à peu vu le jour, à Meudon chez M. Guilmant lui même, et forment un véritable monument élevé à la gloire de la musique. Aujourd'hui, où tout se sait, il peut sembler incroyable qu'un pareil édifice ne soit pas mieux et plus universellement connu. Cela tient d'abord à la modestie des auteurs, puis aussi à ce fait que l'orgue est un instrument spécialisé, dont peu de musiciens ont la pratique et peu d'amateurs la jouissance. L'imagination du profane est alarmée à l'idée de se plonger dans les archives de nos vieux maîtres.

Ces craintes sont vaines. Ce que nous découvrons, dans ces quelques centaines de pièces de clavier, c'est le meilleur de notre effort instrumental et harmonique français de 1600 à 1750 environ. Certes le vieux *Titelouze* (1623) chimérique et idéaliste, est bien de son temps, et le *Liber Frat. Cruc.* de la Bibliothèque de Liège ne saurait en aucune façon se comparer à la *Valse Mignonne.* Mais notre siècle, où règne l'austérité musicale sous la forme sonate, où la religiosité a élu domicile au sein de la musique de concert, est bien fait pour s'intéresser à ces fugues, à ces hymnes et magnificats, à ces fantaisies. Il est capable de tirer enseignement de ces recherches de clavier qui ont assoupli la matière musicale pendant deux siècles. *Gigault* (1685) et *de Grigny* (1707) sont plus près de César Franck que de Lully. Et qui sait ce qu'aurait produit un *Dandrieu* ou un *Marchand* s'il leur avait été permis d'ôter leur perruque ?

L'agrément de l'oreille n'est point du reste le seul en cause ici. Il y va de l'honneur de nos maîtres d'être connus et de l'intérêt de notre culture générale de pratiquer l'ancien. De ce point de vue, qui est celui de la musicologie, le recueil de M. Guilmant est excellent, car il n'est pas une anthologie mais une suite de *rééditions complètes*, sans retouches, et sans autre souci d'adaptation que celui de la registration moderne. Nous sommes ici vraiment sur le terrain de la science. Et de même la part qui revient à M. Pirro, part bio-bibliographique, mérite toute notre reconnaissance. Il faut avoir erré dans la documentation des archives et des bibliothèques pour savoir tout ce que représente d'efforts une notice comme celle qui précède l'œuvre de *N. Lebègue*, par exemple. Tel rapprochement, qui semblera tout naturel, telle identification, telle indication de source, suppose d'immenses dépouillements et en particulier dans un fond jusqu'ici non catalogué, comme celui de la Bibliothèque Nationale. On ne prend pas Pirro en défaut et c'est lui qui au contraire redresse à l'occasion nos erreurs. Je lui suis tout particulièrement obligé d'avoir signalé une mauvaise lecture dans mes Actes d'état civil du Châtelet. (art. *Mahieux*).

Une critique cependant. Il en faut toujours. La présentation de ces volumes pourrait être un peu moins triste. Les poinçons de musique sont bien gros ! Et le lecteur, du moins celui que n'est pas absolument gagné à notre cause, aimerait sans doute un air un peu plus engageant dans l'ensemble. Je ne formule d'ailleurs cette réserve que dans l'intérêt d'une publication, dont je souhaite vivement la diffusion. Et puis aussi parce que je ne sépare pas la beauté formelle, la volupté plastique, de la science elle-même. Je sais qu'on m'en fait parfois grief, et que je passe pour frivole aux yeux des *cartons verts.* Mais MM. Guilmant et Pirro ne sont pas de ceux-là. Heureusement !

J. E.

KINKELDEY (Otto). — *Orgel und Klavier in der Musik des XVIe Jahrhunderts.* (Breitkopf 1910 in 8° de X + 226 + 86 pp. de musique. Mk. 8.)

Le temps n'est pas bien éloigné ou la musique instrumentale se voyait reléguée au dernier rang de l'histoire, et si l'on voulait continuer aujourd'hui l'œuvre de vandalisme, qui détruisit au XIXe siècle une partie de la célèbre Collection Philidor, il ne serait pas impossible qu'on s'attaquat encore de préférence aux volumes de ce fonds qui ne portent pas de textes littéraires. En tout cas un des derniers grands recueils de la musicologie, le catalogue des Mss de musique du British Museum, commencé en 1906 par le dépouillement de la musique religieuse, poursuivi en 1908 par la musique vocale profane, nous a fait attendre quatre ans la publication des séries instrumentales. C'est là un indice. Dans l'ordre des préséances historiques nous en sommes encore au protocole du moyen-âge ; nous faisons passer d'abord l'église, ensuite le théâtre, enfin le concert et alors seulement apparaît la musique pure, comme honteuse et humiliée.

Une contribution à l'histoire des instruments à claviers au XVIe siècle doit donc être

considérée comme un véritable service rendu nos études. Nous avons grand besoin de replacer la musique instrumentale à son rang, de montrer qu'elle n'est pas un laissé pour compte des grand maîtres, mais un agent de perpétuelle rénovation de l'énergie sonore. M. Kinkeldey, qui fait honneur à l'école musicologique de Berlin, nous montre comment au XVIe siècle l'instrument à clavier s'était déjà suffisamment perfectionné pour se trouver au premier plan de la vie musicale. Nous voyons son état, son rôle dans la pédagogie, dans l'art, et enfin les résultats de son activité sur l'évolution de la musique elle même.

Depuis *Virdung* (1511) jusqu'à *Cerone* (1613), depuis *Ramis de Pereia* (1482) jusqu'à *Praetorius* (1618), les théoriciens mis à contribution par M. K. nous indiquent l'emploi des instruments à clavier, orgue, clavicorde, clavecin, comme un fait établi avec lequel le musicien doit compter. Et ce sont les Espagnols qui les premiers coordonnent en doctrine l'enseignement devenu nécessaire à la pratique de ces instruments. Juan Bermudo dans sa *Declaracion de instrumentos musicales* de 1549, et Sancta Maria dans son *Arte de taner Fantasia* de 1565 se montrent des maîtres tout à fait étonnants de précision. Ils conduisent l'élève depuis les premiers rudiments du doigté et des exercices jusqu'à l'improvisation et à la lecture à vue des œuvres polyphoniques publiées en parties séparées. Il faut bien avouer que l'effort demandé par un maître claveciniste du XVIe à un élève du cours supérieur surprendrait nos modernes pianistes, s'ils avaient par exemple à réaliser avec leur dix doigts séance tenante les parties d'une pièce de Josquin. Car, la tablature et la mise en partition étaient considérées par ces maîtres comme un artifice enfantin, tout au plus bon pour les commençants.

De toutes ces disciplines auxquelles était soumis l'élève, durant les dix ou quinze ans nécessaires à son apprentissage, une des plus nécessaires était celle des ornements. On ne saurait trop remarquer à notre époque l'extrême importance de l'ornement dans la musique ancienne et nous renvoyons les sceptiques au livre de M. K. Ils y verront ce qu'on entendait, même avant les XVIe par une exécution à l'orgue ou au luth et comment les maîtres les plus fameux, dès qu'ils écrivaient pour un soliste, habillaient leurs œuvres les plus sévères sous des couleurs à la mode, qui nous stupéfient aujourd'hui. C'est un fait. Rendre une œuvre apte aux exécutants du clavier, des cordes ou de la voix, c'était faire subir à cette œuvre une transformation qui la rendit bigarrée, frétillante et comme taillée à facette. Et cela est aussi bien accepté par un contemporain de Dufay comme Squarcialupi (1450), par un admirateur de Morales ou de Willaert comme Sancta Maria (1550) que par un rival de Palestrina comme Merulo, ou comme de Buus. Dans notre appréciation de la musique ancienne nous sommes bien souvent victime des textes que nous ne savons plus interpréter, et qui se présentent à nous comme des cadavres. M. K. a le mérite de nous replacer en pleine pratique instrumentale et en pleine vie sonore.

Le rôle du clavier dans la musique d'intimité et même dans la musique de grandes fêtes était considérable au XVIe siècle. Le tableau que nous trace M. K. en s'appuyant sur les récits officiels, sur les correspondances d'ambassadeurs (particulièrement vénitiens) et sur quelques correspondances allemandes retrouvées est tout à fait curieux. Voir notament les lettres d'un jeune étudiant Nurenbergeois à Leipzig (1555) qui raconte les progrès de son instruction sur le clavicorde et ses leçons de chant. Ce sont là d'excellentes pièces à conviction. Les grandes descriptions de divertissements princiers nous montrent les instruments d'harmonie dans leurs rapports avec les instruments monodiques. Et là aussi nous avons beaucoup à apprendre, car nous allons à l'aveuglette dans nos restitutions d'orchestres anciens. Nous nous laissons guider par un sentiment tout arbitraire des valeurs instrumentales. Et même parfois (faut-il le dire) nous opposons ce sentiment à la vérité même du document, nous parions pour nous mêmes contre les anciens. Ce qui n'est guère raisonnable.

Croyons plutôt un Prætorius qui nous dit merveille d'une exécution d'un *Egressus Jesus* de Jacques de Wert exécuté par 2 enfants, 1 mezzo, 2 théorbes, 2 luths, 2 cistres, 4 clavecins, 7 violes de gambe, de 2 flutes traversières, et une contrebasse. Ou bien encore G. Cini (1565) qui dans l'intermède d'un drame laisse concerter : quatre clavecins, quatre violes, deux trombones, deux flutes ténors, un cornet, une flute traversière et deux luths. Prêtons aussi attention aux fêtes musicales organisées par Roland de Lassus lors des noces du duc Guillaume V de Bavière à Munich en 1568. C'est là comme un résumé de ce que le concert pouvait offrir au dilettante au XVIe siècle :

Pendant le banquet la musique commença à se donner libre cours. Aux hors d'œuvres on entendit une *Battaglia* d'Annibal Paduano pour trombones et cornetti alti. Puis, au premier service : un motet de Lassus à six parties pour 5 cornets et deux trombones. — Au second service : une pièce d'Alessandro Striggio pour six grands trombones, dont la basse descendait une octave plus bas que les trombones ordinaires. — Au troisième service des motèts à six de Ciprien de Rore pour 6 violes. — Au quatrième service des pièces à 12 d'Annibal, pour 6 violes, 5 trombones, 1 cornet et une régale. — Au cinquième service une musique anonyme composée de 6 grandes violes de gambe, 6 flûtes, 6 voix et 1 clavecin. — Au sixième service: 1 clavecin, 1 trombone, 1 flute, 1 luth, 1 cornemuse, 1 cornet, 1 gambe et 1 piffaro. — Au septième service : une composition où les instruments étaient divisés en trois chœurs: d'un coté 4 violes de gambes, d'un autre 4 grandes flûtes, enfin une doucaine, 1 cornemuse, 1 fifre, 1 cornet. — Au dessert toute la chapelle chanta, et en outre Lassus fit entendre un petit ensemble de chanteurs de choix. — Les fêtes se poursuivirent ainsi, avec musique obligée. A un des repas du soir Lassus fit exécuter une œuvre à cinq de Madalena Casulana et une composition de Catharina Willaert, rendant ainsi hommage aux dames ; puis une *Moresche* de lui à six, sur six flûtes et six voix. — Comme tout cela est loin de l'éternel polyphonie vocale et grise qu'on nous impose dans les restitutions modernes! Comme cela chatoie et comme on sent la volupté de l'oreille dans ces dispositifs toujours variés, cette volupté dont on veut nous priver aujourd'hui sous prétexte de tradition historique !

Le livre de M. K. mériterait une étude approfondie de la part de tous ceux qui s'intéressent à la musique ancienne. (Voir en particulier le chapitre sur le *Basso continuo*). Bien qu'il soit conçu à l'allemande, c'est à dire avec la seule préoccupation de mettre en ordre des documents, sans conclusion même à la fin de ses 215 pages, il forme un guide précieux pour l'érudit et pour le curieux qui s'aventure dans ces parages. On peut le considérer comme un excellent point de départ, comme un ouvrage auquel il faudra désormais se référer chaque fois qu'on parlera de musique instrumentale ancienne.

J. E.

DAFNER (Hugo). — *Musikwissenschaft und Universitaet* (Breitkopf in 12° de 23 pp.)

Un professeur de l'Université de Leipzig ayant dans un moment d'abandon parlé de " musicologie, chinoiserie et autres enseignements subalternes ", M. Dafner s'est mis à écrire cette brochure qui est vengeresse et dit des choses très justes. Cette petite escarmouche n'est pas la dernière que nous aurons à subir. La musicologie se trouve dans une situation très délicate. Tous ses efforts sont condamnés si elle ne parvient pas à capter la bienveillance du sentiment ; le musicologue travaille pour l'auditeur et l'auditeur veut jouir. C'est là une infériorité aux yeux de la science désintéressée. D'autre part la musicologie, pour s'élever à la hauteur des autres disciplines de l'esprit s'efforce de s'en tenir à la stricte connaissance du passé et des faits. Par là elle mécontente l'art et les artistes, qui se moquent pas mal des faits, si ces faits ne leur sont pas agréables. Des deux côtés de la barricade, il n'y a encore qu'un

très petit public d'indépendants, assez clairvoyants pour faire un choix entre les recherches scientifiques et les joies auditives, entre la chimie et la cuisine. Les autres mettent au contraire tous leurs soins à augmenter la confusion. Pour les universitaires, nous sommes des musiciens, pour les musiciens nous sommes des universitaires. La plaisanterie finira certainement un jour, lorsque ceux qui ont intérêt à la perpétuer verront clair.

PROCEEDINGS of *the musical Association de* 1910 (Novello in 12° de 130 pp.)

Les procès-verbaux de cette association qui est affiliée à la section de Londres de notre Société comprennent cette année les communications suivantes : L. Nicole " *Rhythmical Gymnastics* ". F. Korbay " *Hungarian Folk-Songs* ". H. C. de Lafontaine " *The Kings Music* ". Edwin Evans " *French Music of To-Day* ". H. Cummings " *Dr. Arne* ". W. W. Starmer " *Chimes and Chime Tunes* ". Southgate " *Flute Music* ". Nos confrères anglais apportent aiusi tous les ans une contribution très intéressante à l'histoire de la musique.

THAYER (A. W.) — *L. von Beethovens Leben*, zweite Auflage von Hugo Riemann. Vol. II. (Breitkopf 1910 io 8° de 646 pp. Mk 12).

M. le Professeur Riemann, dont l'énergique activité apparaît à tous les coins de la musicologie, a voulu cette fois mettre sur pied et en ordre le second volume de Thayer, déjà traduit en allemand par Deithers en 1871. C'est un remaniement complet, nécessité par trente ans de travaux divers sur Beethoven, et un livre qui restera définitif pendant de longues années.

ANDRÉ ROUVEYRE. — *Phèdre*, dessins de Rouveyre tirés sur bois par Vibert à 1.000 exemplaires. (Edition du Mercure de France 1910 in-4°, 5 Frs. —)

Au moment où il est question de sabotage racinien, et où l'auteur de Phèdre semble tout prêt de se rapprocher d'Octave Mirbeau dans l'opinion publique, le livre, où plutôt, le carnet illustré de M. Rouveyre fera sensation. Il n'appartient pas à la musique, mais nous sommes heureux de pouvoir l'annoncer ici, et nous ne pouvons mieux le juger qu'en citant notre éminent confrère M. de Fourcaud, qui écrivait à propos de Rouveyre : " ce qui caractérise, à mon avis, le talent de l'auteur, c'est sa quasi constante volonté de décomposer les formes suivant les lois d'une géométrie mystérieuse en rapport avec les expressions. Certaines de ses images se dérobent au premier regard. Pour les dépouiller et les analyser totalement, il faut quelque obstination. Mais, dans le temps même où la sagacité s'exerce, le mystère de ces décompositions agit et l'on entrevoit des intensions subtiles ajustées à des conformations particulières éclaircies peu à peu. Les hommes, les femmes nous apparaissent ainsi, plus encore tels qu'ils seront demain que tels qu'ils sont aujourd'hui. On dirait que le dessinateur a le pressentiment ou la prescience du devenir de ses modèles. Son ironie ressemble à une vue en profondeur. Cet art apparaît finalement moins divertissant que propre à inspirer des réflexions fortes et amères. En ce point, il a je ne sais quoi de philosophique, de pessimiste et de septentrional. Mais allez donc médire d'un ironiste qui s'essaie à définir les hommes et nous laisse plongés en de mélancoliques pensées sur notre propre vie. "

LIVRES REÇUS

— THOMAS-SAN-GALLI (Dr.) *Beethoven* (Munich in-8° de 120 pp.)

— HELLOUIN (Frédéric) et PICARD (Joseph). — *Un musicien oublié : Catel* (Fischbacher 1910 in-16 de 69 pp.)

— MAHILLON (Victor Charles). — *Quelques expériences sur la vibration des tuyaux à bouche et a anche.* (Gand. Ad. Hoste ; petit in-8° de 51 pp.)

— BULLETINO DELL' ASSOCIAZIONE DEI MUSICOLOGI. — *Catalogo delle opere vocali di opere del theatro.* (Pezzi vocali di opere del theatro de Parme (suite et fin.)

— id. *Archivio della R. Academie Filurmonia de Bologne.*

— LA LAURENCIE (Lionel de). — *Lully* (Collection des Maîtres de la Musique. Alcan 1911. in-12°).

— GASTOUE (Amédée). — *L'art Grégorien.* (Ibid. 1911.)

— KOUZMINE (M.) *Carillons de l'amour*, paroles et musique de l'auteur. Illustrations, hors texte de Soudeïkine et Théophylactov. (Moscou, édition " Le Scorpion " in-4°.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU MARDI 24 JANVIER 1911.

La séance est ouverte à 9 heures, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

Présents : MM. Malherbe, Prod'homme, Lefeuve, Westarp, Dr. Marage, Ruelle, Salabert, Mmes F. Tiger, Pereyra, Babaïan, Capoy, Delhez.

Excusés MM. Ecorcheville, Mmes Gallet, Daubresse.

Candidatures : M. Grosfils, 35, avenue Elisée Reclus, présenté par MM. Laloy et Prod'homme ; admis à l'unanimité.

M. Auguste Bosc, 61, rue du Rocher, présenté par MM. Malherbe et Ecorcheville. Admis à l'unanimité.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Fournier et Dr. Paul Laurens, sur " l'influence physiologique de la mimique faciale sur le fonctionnement de l'organe phonétique " et sur " l'adaptation reflexe du *geste laryngé* au *geste facial.* "

Le secrétaire donne ensuite lecture d'une lettre de Mlle Pereyra faisant part d'un vœu émis par l'Ortsgruppe de Berlin, tendant à ce que la Société ou ses éditeurs prennent l'initiative de publication musicales seraient comme la continuation de celles de Rob. Eitner. Ce vœu devant être présenté au Congrès de Londres, où il recevra une solution, le Président prie Mlle Pereyra de se tenir au courant de ce que fera l'Ortsgruppe et la Section de Berlin, et d'en saisir en temps utile la Section de Paris.

La séance est levée à 11 heures.

Leurs Mains[1]

GABRIEL FAURÉ

Pour des mains bizarres, elles le sont ! On dirait celles du Président Krüger. Doigts courts, paumes énormes !

Ces mains ne paraissent pas appartenir à un homme jeune. On a lutté, bataillé, mais avec une chance indémentie, malgré une vie très mouvementée. Est-ce vraiment de la chance pure ? C'est que, il y a une telle énergie, une telle combativité, dans ces mains. Quelle remarquable ligne de tête. Il n'est pas possible d'être doué d'un cerveau mieux équilibré. On est ordonné. On a le sentiment administratif, l'instinct de la diplomatie à toute épreuve. Assurément, ces mains ne sont pas du premier venu. Sont-elles d'un artiste ? Il se pourrait, bien qu'elles évoquent un sens pratique rare chez l'artiste. Il y a des contradictions qui déroutent. Pourtant, le *Mont de Vénus* proéminent est un témoignage de goût musical. Dans ce cas, la vocation n'est pas fougueuse. Ce n'est pas à dire qu'elle manque d'intérêt, car on est très intelligent et on a infiniment de goût.

Oui, mais si le Don n'est pas ce qu'il y a de précieux dans ces mains, il y a tout de même quelque chose de grand. On est un *Génie de sens pratique, de sang froid.* On pressent, on fait tout à temps, pour soi comme pour les autres. On est fait pour commander. Si on est pas un militaire, on est alors un chef de bataillon dans le civil, et on conduit les hommes à la victoire.

Ces mains sont celles d'un Krüger bon, sensuel, honnête. Elles sont aussi d'un Bonaparte tendre, qui n'aurait pas fait de peine à Joséphine et qui aurait bien tourné.

[1] A suivre aux prochains numéros les mains de G. Hue, S. Lazzari, X. Leroux, Massenet, Messager, Paulin, M. Ravel, Saint-Saens, Vidal, Widor.

Les clichés que nous produisons sont de Mr. Paul Berger.

Mains de G. Fauré.

Mains de R. Gunsbourg.

RAOUL GUNSBOURG

Nature fort complexe, faite d'éléments très divers où il en est d'assez hétéroclites, mélange de grandeur, de petitesse, de sincérité, d'artificiel.

Ça n'est pas la Suisse. Ça n'est pas Meudon. Ça n'est pas Luna Park non plus. Et pourtant cette nature s'apparente à tout cela. Quel chaos ! Essayons en l'inventaire.

La grande Nature : Dévorante activité, logique, belle volonté, allant jusqu'à l'énergie forcenée. Bon cœur permettant une générosité, surtout d'à propos. Jolie pratique de la vie, grande suite dans les idées. Sentiment délicat de la forme et de la couleur. Dons artistiques évidents, sauf pour la littérature pour laquelle on doit avoir l'esprit sinon fermé au verrou de sûreté, du moins à une bonne serrure qui nous paraît difficilement crochetable.

La petite Nature : Manque de réflexion. Invincible penchant à se laisser entraîner par ses instincts. Imagination baroque, parfois sans aucun intérêt et souvent folle.

La Nature artificielle : Elle a sa place et sa force. Que de rochers en carton pâte ! Que de soleils et de clairs de lune obtenus à coups de lampes à arc et de tubes de Gessler !

Bien que de la droite et de la gauche, les beaux petits doigts grassouillets indiquent à quel point on peut se laisser aller à ses appétits, ce ne sont pas eux les plus caractéristques. A la rigueur ils peuvent faire illusion. Non, la grande preuve, c'est l'intérieur des mains.

Dans la gauche : siège de tout ce qui est bon et qui dénonce belle ligne de vie, de cœur et de tête.

Dans la main droite, au contraire..... Ah cette main droite ! Laissez-là toujours gantée, Monsieur. Si vous ne pouvez supporter les gants, évitez alors de la retourner, cette main. Cachez ce qu'elle a dans le ventre, ou si vous préférez ce qu'elle a dans la paume.

Désordonnée la ligne de tête va se perdre dans le gros *Mont de la Lune*, ce qui prouve imagination débordante, désiquilibrée, toute prête à verser dans l'incohérence. Quant à la ligne de cœur.... ah ! quelle Danseuse.... Décidément cette main droite est le véritable sabotage de la gauche. La C. G. T. a dû passer par là.

En résumé, si l'analyse fut assez facile, grâce à la franchise des éléments, déterminer la portée de ceux-ci est assez ardue.

On a des aptitudes pour beaucoup de choses dans la main gauche. Mais dans la droite, le réseau des lignes est si défavorablement installé qu'il est possible de croire à des déraillements. Pourtant une très belle ligne de soleil est la preuve indiscutable d'une mise en vue, d'une réussite considérable.

Alors ? Alors, il est évident que l'on a bien des chances pour réussir mais qu'un je ne sais quoi énorme vous en empêche. Il serait assez original que la ligne de fortune bien accusée en soit la cause.

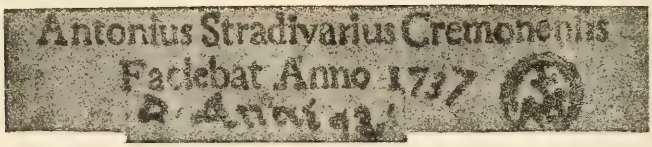
Au point de vue intellectuel et social, ces mains sont, si l'on peut dire, ni homme, ni femme : *Elles sont auvergnates.*

P. Jobbé-Duval.

Copyright by S. I. M. Février 1911.

Les Instruments

LES VIOLONS CÉLÈBRES. — Le Chant du Cygne



Dans le monde de la lutherie, chaque violon célèbre est connu sous une appellation rappelant, soit un épisode de sa *carrière*, soit le nom d'un de ses différents propriétaires, ou bien encore une particularité caractéristique à l'instrument lui-même. Ainsi pour ce qui concerne les œuvres de Stradivarius, on peut citer entre autres : le Hellier, le Toscan, le Betts, l'Allard, le Duport, le Dauphin, le Boissier, le Messie, le Rode, le Kreutzer. Nous devons à Vidal, qui fut l'ami du luthier Vuillaume, et de son gendre le violoniste Alard, une anecdote relatant comment fut baptisé le Messie :

Ce magnifique violon, unique en son genre, absolument neuf, resta pendant soixante ans dans la collection du Comte Cozio de Salabue à Milan. Il fut acheté par Tarisio en 1824. Ce dernier, lors de ses fréquentes visites à Paris, en parlait toujours avec emphase, tout en se gardant de le faire voir, certain d'en obtenir un prix considérable quand il le voudrait. Un jour, se trouvant chez Vuillaume, il recommençait son thème favori : " Si vous pouviez voir mon fameux violon de Salabue ! "

" Ah, ça ! mais, dit Alard qui était présent, votre violon est donc comme le Messie ; on l'attend toujours et il ne paraît jamais ! "

Le violon était baptisé. Il ne fut acheté par Vuillaume qu'en 1855, un an après la mort de Tarisio.

Tous les instruments de Stradivarius excitent l'admiration des connaisseurs par la perfection de leur architecture, la splendeur de leur vernis, et la noblesse de leur sonorité. Il en est un qui, abstraction faite de toutes ces qualités, vous émeut par le seul fait de son existence, et à sa vue, il est impossible de ne pas être pénétré d'un sentiment de respect quasi religieux, c'est : " *Le Chant du Cygne.*" Ce violon est en effet le chant du cygne du maître ; il est le dernier sorti des mains du vieil Antonio, et l'inscription qu'il porte en ses flancs a, pour me servir de l'heureuse expression de M. M. Hill, quelque chose de pathétique ; elle nous apprend que son auteur était alors âgé de 93 ans ! Déjà dans le cours des dernières années de sa vie, Stradivarius, par une coquetterie de vieillard, avait inscrit son âge dans plusieurs instruments. On en connaît quatre : un de 1732, deux de 1736, et celui faisant l'objet de la présente notice. C'est grâce à ces renseignements que l'on put retrouver parmi les archives de Crémone la date exacte de la naissance et de la mort du plus grand luthier qui fut jamais.

Dans les instruments antérieurs au " Chant du Cygne," l'indication d'âge est de la main de Stradivarius. Pour ce dernier, il n'en est point de même. L'inscription : " d'anni 93 " est d'une autre écriture que la sienne. On se demanda longtemps à qui on devait l'attribuer, jusqu'au jour où l'on découvrit dans un violon de son fils Omobono, une étiquette manuscrite,

libellée en caractères particuliers, et en tous points semblables à celle " d'anni 93." L'auteur était trouvé. C'était donc Omobono qui pieusement laissa à la postérité le témoignage de la verte et lucide vieillesse de son père.

" Le Chant du Cygne," compagnon de gloire du célèbre virtuose et professeur Joseph White, possède des qualités acoustiques exceptionnelles, et sous ce rapport il rivalise avantageusement avec tous ses aînés. Il est même d'une robustesse toute particulière. Dans les détails de main d'œuvre, on reconnaît la signature du maître, et il clôt magistralement la série des violons dits *de la dernière manière*. Sa structure est d'un aspect mâle et vigoureux, les bords et les coins un peu épais ; le vernis brun, dans lequel perce une pointe de rouge orange, ne le cède en rien sous le rapport de la transparence et de la pâte, à celui qui recouvre ses prédecesseurs, et ce vernis est appliqué avec une habileté qui déconcerte, étant donné l'âge avancé de Stradivarius.

Ce joyau de la lutherie, objet enviable sous tant de rapports, inspira à Jules de Marthold un sonnet enthousiaste, dont je me plais à faire l'éloquente et poétique conclusion d'une sèche et aride notice :

Le Maître a terminé son chef-d'œuvre et le signe,
L'érable et le sapin contiennent tous les chants,
Naissance, hymen ou mort, les aubes, les couchants,
Espoirs, douleurs, sanglots, où son génie insigne

Asservit à jamais la forme curviligne,
Cris du cœur, voix du ciel, choc des flots, paix des champs.
Ce violon sublime aux crescendo touchants,
Lyre où l'écho renaît, sera son chant du Cygne.

Quand il a tout prévu géométriquement,
Comme l'artiste sait que le froid calcul ment,
Emu de Dieu, foyer qui nous prête sa flamme,

Subissant l'inconnu, mystérieuse loi,
Pour revivre en ce bois il dédouble son âme,
Animant la matière au souffle de sa foi.

LUCIEN GREILSAMER.

* Les photographies du " Chant de Cygne " que nous reproduisons ici, ont été fournies par le propriétaire de l'instrument, M. J. White, et l'étiquette est tirée du livre " Antonio Stradivari " de MM. William E. Hill & Sons, avec l'aimable autorisation des auteurs.

VIRTUOSES ET MUSICIENS.

L'été dernier, un " Capellmeister " américain débarquait à Paris. Le but de son voyage était de recruter, parmi les instrumentistes français, quelques éléments qui manquaient à la perfection de son orchestre. Les offres pécuniaires étaient tentantes. Par l'entremise de différentes agences, il se mit en rapport avec un grand nombre de musiciens d'orchestre, et les auditions commencèrent.

Pour les instruments à vent (flûtes, hautbois, clarinettes et bassons) les inscriptions furent

nombreuses, et il trouva, au-delà de ses espérances, des artistes possédant une jolie sonorité, une musicalité parfaite, toutes les qualités nécessaires au véritable musicien d'orchestre.

Pour les instruments à cordes, le violon particulièrement, la désillusion fut grande. Il entendit des artistes jouant parfaitement de leur instrument, mais trop " virtuoses " ; insuffisamment assouplis et d'une musicalité incomplète. Et il s'en fut, comme les années précédentes, chercher en Allemagne ce qu'il n'avait pu trouver à Paris.

Le maëstro Toscanini affirmait que pour former un orchestre idéal, il faudrait le composer ainsi :

Flûtes, hautbois, clarinettes et bassons : éléments français ; — violons, altos, violoncelles et cuivres : éléments allemands ; — contrebasses : éléments italiens.

Je m'élève hautement contre une telle opinion, principalement en ce qui concerne les " cuivres " et les contrebasses.

J'ai entendu les grands orchestres américains : ils sont composés de " cuivres " allemands, et j'ai constaté avec plaisir que la comparaison à établir entre les cuivres de ces orchestres et ceux de nos orchestres français était toute à l'avantage de ces derniers. C'est un progrès récent, mais réel.

En ce qui concerne les contrebassistes, nos instrumentistes n'ont rien à envier à leurs collègues italiens.

Il n'en est pas de même, hélas, de nos violonistes. Il nous faut reconnaître que les " pupitres de violon " de nos grands orchestres symphoniques sont très faibles. Et ce n'est point là une opinion qui m'est personnelle ! Sous la plume de nos critiques appelés à juger les exécutions de nos six sociétés de concerts (Société des Concerts du Conservatoire ; Concerts Lamoureux ; Concerts Colonne ; Philharmonia ; Concerts Séchiari et Concerts Hasselmans) nous retrouvons pour les deux derniers tiers de ces associations : harmonie parfaite, quatuor faible. Et je sais, par expérience, que ces associations éprouvent, malgré les concours organisés à cet effet, d'insurmontables difficultés à établir des " pupitres de violon " pouvant donner une satisfaction, même relative.

A quelles causes attribuer ces difficultés ?

Ce n'est pas le nombre de violonistes qui fait défaut. En effet, lors de la formation de " Symphonia " en octobre 1909, les chefs d'orchestre Paul Vidal, Busser, Bachelet, etc., firent appel aux violonistes. Le chiffre des inscriptions dépassa cent ; — à peine quinze donnèrent satisfaction ; le reste était notoirement insuffisant.

Et pourtant, le Conservatoire fournit, chaque année, une moyenne de six premiers et seconds prix et de nombreux accessits ; tous jeunes gens connaissant parfaitement la technique de leur instrument. Malgré cette qualité réelle, ils ne sont pas aptes à tenir convenablement un emploi dans l'un de nos grands orchestres ; moins encore à participer dignement à l'exécution d'une œuvre de " musique de chambre ".

Que leur manque-t-il donc ?

Ils n'ont pas été initiés aux difficultés de la musique d'orchestre ; il leur manque la modestie, la probité artistique ; ils ne savent pas qu'ils ont à jouer un rôle d'ensemble ; qu'ils doivent se considérer partie intégrante d'un tout, et qu'ils doivent faire, momentanément, abstraction complète de leur personnalité pour traduire la seule pensée de l'auteur que le chef d'orchestre s'efforce de réaliser.

Au cours des années passées au Conservatoire, ils n'ont travaillé qu'en vue du résultat à obtenir à la fin de l'année scolaire : le seul but visé est le " Premier Prix " ; ce premier prix qui, bien dénommé, n'est en effet qu'un " Premier Prix de Violon " ; — le travail musical n'existe pas dans ces classes, et ce ne sont que longues heures consacrées à l'étude

de concertos très compliqués ; affolants de difficultés de technique ; de ces fameux concertos qui doivent mener tout droit au non moins fameux premier prix : à la Gloire.

Et tous ces élèves sont guidés, sont poussés dans cette voie par quatre Professeurs, excellents, certes, mais qui ne songent qu'à la lutte engagée entre eux ; lutte qui fera sortir victorieux celui-là des quatre qui aura obtenu, parmi ses élèves, le plus grand nombre de récompenses, le plus grand nombre de Premiers Prix. A celui-là, les bonnes leçons iront de préférence, jusqu'au jour où les résultats du concours favoriseront un de ses collègues ; — la roue de la Fortune aura tourné, et ainsi se justifiera à leurs propres yeux la raison d'être de leur fonction.

En somme, ils ne font que continuer la manière établie depuis... la création, au Conservatoire, des classes de violon ; ils cherchent ce que leurs prédécesseurs ont trouvé avec bonheur ; ils créent, ils créent des " virtuoses ".

Et voilà leur erreur ! Ils ne voient pas, dans leur lutte aveugle, que le chemin sur lequel ils engagent leurs créatures est terriblement court, et que demain même, ce chemin n'existera plus. Non, la carrière de Virtuose n'existera plus demain, et les Isaye, les Kreisler, les Thibaud, qui tiennent encore parfois l'affiche des Grands Concerts, seront les derniers. L'évolution de la musique moderne, en dirigeant le goût du public dans une voie nouvelle, a voué à un oubli prochain les manifestations, souvent contestables au pur point de vue artistique, des virtuoses. Le Concerto est mort, et il contraîne fatalement dans sa chute le Concertiste, le virtuose.

Et ce changement qui s'opère dans le goût du public, ce mépris des compositeurs modernes pour toute création de " musique de soliste ", cette évolution enfin n'a été remarquée par aucun de nos professeurs officiels. Et ils créent, ils créent toujours des virtuoses pour leur gloire personnelle, alors qu'il s'agirait surtout de créer des musiciens solides, documentés, et possédant non pas seulement de la virtuosité, mais une instruction musicale irréprochable.

Quelle responsabilité n'assument-ils pas envers ces jeunes gens qui viennent, chaque année, grossir le nombre des violonistes, insuffisamment armés pour les seuls emplois que l'évolution de la musique moderne laisse à leur disposition ? Et de quelle triste mentalité ces malheureux élèves sont-ils empreints ? Il n'est pas un premier prix qui ne se croie en droit de devenir un " grand virtuose " : d'aucuns même se croient déjà " arrivés ". Et tous tentent de suivre cette voie fatale ; ils y perdent leurs meilleures années ; après une longue lutte stérile, ils retombent dans la réalité et essaient de reprendre la seule voie actuellement possible : la collaboration à un ensemble orchestral. Mais pour la plupart d'entre eux, il est trop tard ; les années perdues les rejettent en arrière ; ils n'ont pas acquis ce qu'il leur fallait connaître, et ils sont restés " premiers prix " avec, en plus, la désillusion d'un effort inutilement accompli.

Voilà où vont nos violonistes actuels. Voilà où les conduit l'enseignement du Conservatoire, et voilà la cause de notre faiblesse qui fait rechercher ailleurs les éléments forts et puissants que nous ne pouvons produire.

Il est temps de réagir : il y a dix ans déjà que l'enseignement du violon au Conservatoire aurait dû prendre une orientation nouvelle. A cette époque, je prévoyais déjà ce que notre insouciance nous oblige maintenant à subir ; déjà dans des conversations privées j'avais exprimé mes craintes, exposé mes idées. Plusieurs années de voyages à l'Etranger m'ont permis de comparer les différentes méthodes d'enseignement. La constatation des faits m'a convaincu que je vois juste et m'encourage à jeter ce cri d'alarme.

Suivons une voie différente de celle que nous avons suivie jusqu'à présent. Hormis cela point de salut !

L'Ecole française se meurt, et bientôt ne sera plus qu'un vain mot.

J'ose espérer que mon appel sera entendu. Une grande réforme s'impose. Il y aura, certes, de grosses difficultés à surmonter. C'est tout un nouveau programme à suivre, et je me propose de l'exposer dans une prochaine étude.

ARMAND FOREST.

LE CHANT DU CYGNE STRADIVARIUS.

Questions Sociales

DE LA CONDITION DES " PROFESSEUSES " DE MUSIQUE

Je n'ignore pas que le mot professeur n'a pas, jusqu'à présent du moins, de féminin régulier, en français. Le dictionnaire de l'Académie n'étant, comme chacun sait, qu'à la lettre B, il ne faut pas désespérer, le moment venu, de voir figurer, à côté de : professeur, son féminin : professeuse, substantif qui désigne trop souvent, pour de malheureuses femmes, la plus pénible, la plus ingrate des carrières libérales. Escrimeur fait escrimeuse et lutteur fait lutteuse. Combien sont-elles de lutteuses pour la vie dans cette classe des professeurs de musique demandant à la distribution quotidienne des principes d'un art un pain chèrement gagné.

A priori, et en les considérant seulement au point de vue social, toutes choses égales d'ailleurs, on peut diviser les " professeuses " de musique en trois catégories. Les " arrivées " celles qui gagnent largement leur vie par le seul exercice de leur profession ; elles sont relativement peu ; ensuite celles qui vivent seulement de cette profession, et enfin celles qui végètent, pauvres hères, fraction trop nombreuse et chaque jour augmentée de ce que nous avons appelé dans une précédente étude le *prolétariat intellectuel féminin.* [1]

Les plus favorisées des " professeuses " doivent en général leur heureux sort à plusieurs causes. Quelquefois la situation de fortune de leur famille leur a permis de conduire, sans hâte, une longue période d'étude, de payer, à de bons maîtres, des leçons coûteuses, d'acquérir ainsi un talent exceptionnel et d'arriver — ce n'est jamais sans un consciencieux travail — à grouper, par la suite une clientèle d'élèves nombreuse et rémunératrice. Dans certains cas, au-contraire, la famille de l'artiste lui a été peu utile, elle reste besoigneuse, la femme qui sort du rang n'a alors que plus de mérite, si, à force de ténacité, de travail et aussi de chance — c'est un facteur dont il faut tenir compte — elle réussit à conquérir la renommée du bon professeur et tous les avantages correspondants. C'est le plus souvent après un travail acharné, comme lauréate du Conservatoire, qu'elle obtient ce résultat.

On conçoit qu'il est très difficile, en appréciant la situation d'un certain individu, à un moment donné de sa carrière, d'établir la part exacte des diverses influences qui ont contribué à l'amener au point où on le considère. Bien des causes entrent en jeu qui contribuent à créer, ou à maintenir, la position sociale qu'il occupe : famille, relations, argent, sans parler des qualités personnelles du sujet. Pour en revenir à nos " professeuses " de musique nous trouvons, à Paris, et dans quelques grandes villes de France, des musiciennes de talent ; pianistes, organistes, violonistes, cantatrices qui arrivent à occuper des situations fort enviables. Les prix de leurs leçons varient, généralement entre 10 frs et 30 frs l'heure. Certaines demandent beaucoup plus : nous citerons une artiste, professeur de chant, dont la gloire déclinante n'est plus aujour-

[1] M. Daubresse le Prolétariat intellectuel féminin. *La Revue* (Novembre 1909.)

d'hui qu'un souvenir, elle avait une réputation mondiale et était arrivée à demander 60 frs pour 20 minutes de leçon. Une clientèle de belles étrangères : américaines, australiennes, russes (peu de françaises) acceptaient sans sourciller ces prix ridicules afin de pouvoir se dire l'élève de l'*illustrissima diva*.

En dehors des leçons particulières, beaucoup de ces grands professeurs donnent des cours fort suivis et sont entourés d'un essaim de jeunes répétitrices qui transmettent de proche en proche, moyennant finances, leurs inappréciables conseils. Répétitrices de piano, accompagnatrices-répétitrices pour le chant, ces jeunes sous-ordres ont en général la plus lourde responsabilité mais, protégées par la dame de céans, elles font, à l'ombre de sa gloire, une fructueuse carrière.

En moyenne, et en dehors des toutes premières grandes vedettes, les professeurs-femmes de cette catégorie réussissent à gagner de 12000 à 20000 frs par an. Il est très difficile de donner un chiffre exact en ces matières délicates, chacun, suivant les caractères, cachant ou augmentant le chiffre de ses recettes de façon à dérouter toute enquête indiscrète.

Si, de ces régions dorées, nous abaissons nos regards vers une population plus modeste, nous avons tout le groupe des professeuses de classe moyenne qui n'attendent pas l'élève dans leurs riches salons mais vont bel et bien, à domicile, porter leur enseignement. Du matin au soir, ouvrières laborieuses, à pied, en omnibus, en tramway, en métropolitain, elles vont, de Neuilly à Pantin, et de Grenelle à la Bastille, faisant répéter *do*, *ré*, *mi*, *fa*, aux petites filles, exécuter, plus ou moins bien, une sonate aux plus grandes, ou encore chanter du Chaminade aux demoiselles à marier. Cette dure profession exige un capital-santé de premier ordre, une inépuisable patience, une bonne humeur sans lassitude, un certain savoir-faire pour être bien vue des familles et un amour de la musique assez modéré pour supporter, sans dégoût, l'énorme quantité d'œuvres médiocres qu'il faut faire étudier aux élèves et qui leur plaisent, car s'il y a l'élève sérieux, qui travaille six heures par jour en vue du Conservatoire, il y a surtout l'élève-amateur, qui ne demande qu'un certain vernis musical, une apparence d'instruction artistique.

Ici le professeur, soit qu'il ait une clientèle de quartier, soit que ses leçons se trouvent disséminées aux quatre coins de la ville, impose des conditions beaucoup plus modiques que celles dont nous parlions précédemment. Les prix des leçons varient de 5 à 10 frs pour une heure ; le plus souvent, elles sont comptées au mois, les leçons perdues restant à la charge de l'élève. Le bénéfice du professeur est très souvent diminué par les habitudes de notre éducation musicale. En effet beaucoup de ces pauvres artistes enseignantes se croient obligées d'organiser fréquemment des matinées d'élèves ou des concours mensuels, trimestriels, annuels, dans lesquels défile, de la plus petite à la plus grande toute la troupe enfantine. Il en résulte, pour l'organisatrice, de grands frais supplémentaires. Quelques " professeuses " se font entendre elles-mêmes, croyant de leur honneur de donner annuellement un concert — leur concert ! — Longtemps à l'avance, elles retiennent une des nombreuses salles parisiennes, elles " s'entraînent " entre les leçons, pour conserver le précieux mécanisme nécessaire à leur future exhibition, ce mécanisme qui fait l'admiration des familles. Que d'angoisses, que de peines, que de travail avant cette trop fameuse séance. A quel prix s'achète l'ennui que trop souvent, la pauvre femme impose à son public en l'obligeant à prendre des billets, d'abord, et ensuite à écouter, dans des conditions plus ou moins bonnes, l'une des *Rapsodies* de Liszt ou la *Grande Fantaisie* de Chopin.

D'autres " professeuses, " lasses de végéter à Paris, sans grand succès, ont étendu leur clientèle en province. Elles font la navette entre la capitale et quelque ville voisine augmentant ainsi leurs ressources. J'en connais une, femme aussi charmante que courageuse, qui *fait* ainsi *quatre* villes par semaine à des distances variant entre 120 et 200 kilomètres de Paris.

On ignore trop quel labeur écrasant acceptent des mères de famille pour faire face aux exigences que la vie contemporaine impose aux plus humbles d'entre nous ; car, on ne saurait trop le redire, le devoir de la femme travailleuse est toujours double de celui de l'homme : à sa tâche de professionnelle elle ajoute toujours sa tâche de maîtresse de maison. Prenez un professeur homme. Il se lève le matin, fait un bout de toilette et court à ses affaires. La femme doit, non-seulement procéder à sa toilette, mais encore, si elle est mariée, il faut, *avant de partir*, qu'elle assure l'ordre et la subsistance de la maisonnée ; les enfants ont besoin de son assistance, avant de gagner l'école ou le collège ; il faut qu'elle s'approvisionne elle-même ou qu'elle style une domestique, engagée à bas prix, souvent médiocre, (quand elle n'est pas malhonnête) afin qu'au retour le mari trouve la maison en état et le repas cuit à point. Les hommes ignorent le détail, la fatigue, la monotonie sans cesse renouvelée de ces soins du ménage qui s'ajoutent au labeur professionnel pour l'entraver et l'alourdir encore. Que j'en ai connu de ces femmes méritantes, énergiques, braves devant la vie, si dure pour elles, attachées à leurs humbles devoirs, modestes, ignorantes de leur valeur, d'autant plus admirables dans leur simplicité et si françaises par cette jolie qualité de courage dont la quotidienne intrépidité reste toujours souriante.

C'est à ces vaillantes que je songeais lorsqu'en 1904, avec l'aide de quelques femmes d'initiative et de dévouement, je fondai l'*Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique*. Nous projetions alors la création de maisons de retraites pour les musiciennes vieillies et celle d'une caisse des "Trente ans de Professorat." Nous n'avons pas ici à retracer l'historique de ce premier groupe de femmes musiciennes. D'autres suivirent. En 1907, les professeurs de l'enseignement secondaire, sur l'initiative de M. Mutelet, inspecteur de l'enseignement primaire, à Paris, créaient une association d'aide mutuelle. En 1910, l'*Union des Musiciennes* avait pour fondatrice Mme Tassart. C'est un début. Les professeuses de musique commencent à comprendre qu'elles auraient quelque avantage à se solidariser et à reconstituer, à leur profit, sous une forme actuelle, une corporation féminine capable de veiller à leurs intérêts et au besoin de les défendre. Ces petits groupements ne sont que les ébauches d'une organisation beaucoup plus vaste qui pourrait comprendre, sans distinction d'enseignement public ou privé, toutes les musiciennes de France.

Revenons à nos professeurs de deuxième catégorie. Leur gain annuel varie entre 2000 et 6000 frs, suivant les prix des leçons, la notoriété et l'âge du professeur, le quartier dans lequel elle exerce, les forces et le temps dont elle dispose. Une mère de famille a moins de temps qu'une célibataire, une femme de santé délicate fournit un moindre travail qu'une plus robuste créature. Le grand ennemi des professeuses c'est le chômage, nous y reviendrons.

Il nous reste peu de place pour parler de l'infortunée dernière classe. On y trouve des femmes âgées, qui n'ont presque plus de clientèle ; des malchanceuses ou des imprévoyantes qui gaspillent leurs gains à mesure qu'elles les reçoivent, et aussi un grand nombre de jeunes ignorantes qui s'intitulent professeurs sans le moindre droit à ce titre ;[1] sans culture générale, sans technique suffisante, sans principes pédagogiques arrêtés, elles enseignent de travers ce qu'elles ont mal appris et dégoûtent, au rabais, les jeunes élèves d'un enseignement qui aurait pu, quelquefois être fructueux. Beaucoup de ces infortunées font payer leurs conseils (Et quels conseils !) un prix dérisoire : 0.25 fr. à 0.50 l'heure. Elles font des cours à 1 fr. 50 par mois. Il y en à d'autres qui ajoutent à l'enseignement un métier n'ayant avec l'art d'Euterpe que les plus singuliers rapports. C'est ainsi qu'en venant me demander de leur procurer des leçons de

[1] Notre excellent confrère le *Monde Musical* commence une campagne pour engager les professeurs à se munir de titres de capacité nous ne saurions trop l'approuver.

musique, certaines bonnes personnes m'ont proposé d'acheter : des broderies, d'autres des mouchoirs, d'autres des images de sainteté et même du rhum. Ce serait très drôle si ce n'était navrant. Concluons par un dernier fait, dont je garantis l'exactitude. Une dame, professeur de piano, trouvant sa clientèle de rapport insuffisant, s'est mise éleveuse d'escargots, le métier a du bon, paraît-il, elle était satisfaite, mais, aux dernières inondations, tous ses pensionnaires à coquille ont été noyés. Triste, triste.

Nous voilà loin des leçons à 3 frs la minute. Chaque profession a ainsi son aristocratie, sa demi-classe, et sa plèbe besoigneuse. Les unes et les autres sont intéressantes à des titres divers. Sans entrer dans d'inutiles détails, il était bon d'engager les musiciennes à réfléchir à leur propre condition et il fallait la leur exposer. Donner des matinées, des concerts de familles, enseigner les élèves c'est fort louable ; travailler tant que les forces le permettent et se résigner aux mauvais jours, quand ils viennent, c'est méritoire ; mais il serait plus sage de prévenir les mauvais jours, ou au moins de les rendre supportables, par une meilleure organisation du travail accepté. Ces modestes études n'ont d'autre but que de provoquer cette *organisation meilleure* que nous appelons de tous nos vœux pour ceux et celles de notre corporation et en particulier pour les *professeuses* de musique.

M. Daubresse.

LA MUSIQUE DANS LES LYCÉES, COLLÈGES ET ECOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES.

Lorsque, il y a quelques années, le regretté maître Bourgault-Ducoudray adressa au Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-arts son rapport très documenté sur l'enseignement de la musique dans les écoles primaires, tous les professeurs de musique et avec eux tous les musiciens sincèrement épris de leur art se prirent à espérer qu'une solution définitive allait enfin intervenir en faveur du chant.

C'est en vain que déjà en 1880 le même auteur avait adressé au ministre de l'Instruction publique un remarquable travail sur les " modifications et améliorations " qu'il y aurait lieu d'introduire dans l'Enseignement du chant.

Nous n'avons pas l'intention de faire un résumé, même succinct, des nombreuses réformes proposées à cette époque par M. Bourgault-Ducoudray ; nous prouverons simplement que, si certaines améliorations proposées par l'honorable rapporteur furent adoptées pour le plus grand bien de l'enseignement du chant, beaucoup trop cependant sont restées lettre morte ; et il est triste de constater que tous les efforts, toutes les tentatives d'organisation du chant dans les lycées ont échoué devant l'indifférence des pouvoirs publics.

Voici quelques lignes de ce rapport ; elles semblent écrites d'hier : " Les places de professeur de musique dans les Ecoles devraient être assez largement retribuées pour tenter les hommes de valeur. Si elles offraient des avantages suffisants, leur création aurait pour effet de fixer dans les villes de province des professeurs vraiment artistes qui manquent partout actuellement. Du même coup, le niveau général de l'instruction s'élèverait dans toutes les classes de la société française... "

On ne saurait mieux dire ; et, en créant des examens pour le Certificat d'aptitude à l'Enseignement du chant dans les Ecoles normales et primaires supérieures, (Examens très sérieux qui ont lieu chaque année à Paris), il semblait bien que les vœux du rapporteur allaient être complètement réalisés. Il n'en a rien été malheureusement ; il n'en est rien encore aujourd'hui et il est possible de constater que malgré l'obtention du Certificat (degré

simple ou degré supérieur) les emplois de professeur de musique dans les écoles sont si peu rétribués qu'il est à peu près impossible à un musicien de valeur d'accepter une situation aussi dérisoire.

Dans la plupart des Ecoles normales, les professeurs de chant qui n'avaient droit qu'à une allocation annuelle de 300 francs, ont reçu il y a deux ans une très légère augmentation correspondant à une augmentation d'heures motivée par l'introduction du chant au Brevet supérieur.

Par contre, les professeurs de musique des Ecoles supérieures, munis des deux diplômes, préparant leurs élèves aux épreuves musicales du Brevet élémentaire et du Brevet supérieur, reçoivent lorsqu'ils sont payés par l'état, l'humiliante somme de 16 francs par mois pour 4 heures d'enseignement par semaine dans des classes qui atteignent parfois plus de 60 élèves !

Nous n'ignorons pas qu'un décret ministériel paru il y a deux ans fixe au taux de *cent francs*, l'heure employée à l'enseignement de la musique dans les Ecoles primaires supérieures : mais ce décret n'est en réalité applicable qu'aux seuls professeurs de lettres, d'arithmétique ou de sciences qui voudront bien se charger du *chant* sous la forme d'heures supplémentaires.

Dans les lycées de garçons, la situation du maître chargé de l'enseignement de la musique n'est guère plus enviable. Ici, pas de règlement, pas de programme. La musique n'y est enseignée que dans les classes enfantines et la situation pécuniaire du professeur est subordonnée à celle du lycée. Il en résulte que ce sont les proviseurs qui règlent selon leurs goûts personnels et selon les ressources dont ils disposent l'emploi du temps des maîtres de chant ; et comme il n'existe pas de diplôme spécial pour cet emploi, les cours ne sont soumis à aucun contrôle. Aussi voit-on dans les lycées de garçons des professeurs de musique vocale, munis du certificat des Ecoles normales recevoir, sans classement, une allocation moyenne de quatre à six cents francs par an, tandis qu'à côté d'eux celle des professeurs de gymnastique varie entre 1200 et 2000 francs.

Nous savons bien qu'avec leur faible traitement les professeurs de musique des lycées profitent du " Casuel " c'est-à-dire des leçons particulières ; mais il est parfaitement reconnu que ce côté du métier est très aléatoire et que les élèves ne sont nombreux que tout autant que le maître jouit d'une vogue trop souvent passagère ; aussi, lorsque vers l'âge de soixante ans, il n'a plus ou presque plus d'élèves, il ne lui reste, si on veut bien le garder, que la maigre ressource de ses appointements mensuels de 50 francs sans espoir de se reposer jamais puisqu'il n'a droit à aucune retraite.

Plus heureuses que leurs collègues hommes, les maîtresses de chant des collèges de jeunes filles ont une situation officielle que peuvent envier les professeurs des lycées de garçons.

Leur traitement varie de 1000 à 2000 fr.

Il est donc à souhaiter qu'on réglemente l'enseignement du chant : il importe qu'on remédie à ces inégalités choquantes si préjudiciables aux progrès de l'art musical.

Et puisque la Commission extra-parlementaire réunie en Décembre 1907 avouait que l'Enseignement de la musique n'est pas officiellement organisé, souhaitons que l'on relève au plus tôt le traitement des professeurs de chant ; on relèvera du même coup la dignité et le prestige de ceux que l'on entend appeler souvent " les derniers parias de l'université. "

NOEL LAFFONT.

A Travers les Revues

LA JEUNE ÉCOLE RUSSE. — Une excellente étude de M. Karatyguine (*Apollon* de St Pétersbourg, nos 11 et 12) vient nous apporter des lumières sur ce sujet peu connu de nous, et grâce aux renseignements de toute nature qu'elle contient, constitue un précieux complément aux histoires de la musique russe, qui s'arrêtent aux " Cinq " et à leurs contemporains.

Laissant de côté les " épigones " parmi lesquels il cite MM. Zolotarew, Kalafati, Spendiarow, Pogojew, Malichewsky, Barmotine, Amani, etc., M. Karatyguine consacre la première partie de son étude à M. Steinberg, " qui peu à peu se dégage des influences et affirmera tantôt une puissante personnalité " et à M. Stravinsky, de qui il pense le plus grand bien, encore qu'il lui trouve moins de profondeur de pensée.

L'influence des novateurs français se fait sentir non seulement sur ce compositeur, mais sur M. Prokofew, M. Minskowsky et quelques autres. La deuxième partie est surtout consacrée à MM. Akimenko et Tchesnokow, classés comme " impressionnistes " ; MM. Pètrow-Boïarinow, Sénilow, Gniéssin subissent une part d'influence allemande. Parmi les compositeurs qu'on peut dans quelque mesure qualifier d' " éclectiques organiques " (c'est à dire doués d'une part plus ou moins grande de personnalité) sont MM. Tchérepnine, Kryjanowski, Tchernow.

UNE ÉCOLE DE CRITIQUE MUSICALE. — Dans le *Musical Times* de janvier M. Ernest Newman, faisant à un récent article déjà signalé ici *(La Critique Musicale, ses devoirs, ses méthodes)* l'honneur de le prendre pour point de départ, se demande pourquoi la critique n'est pas enseignée, au même titre que l'exécution. Le critique débutant est obligé de se former lui-même. Il est des connaissances de métier élémentaires et fondamentales qu'il devrait pouvoir acquérir autrement que par les lentes leçons de l'expérience personnelle. Ainsi, bien des tâtonnements lui seraient évités, sans que cet enseignement risque d'atténuer sa personnalité de critique plus que l'enseignement du métier de compositeur n'atténue la personnalité des artistes.

M. Newman n'admet pas l'efficacité de la distinction " jugements d'opinion " et " jugements de fait ".

LA DÉCADENCE MUSICALE DE BERLIN. — Dans le *Musical Opinion* (janvier) M. Gerald Cumberland, revenant de Berlin, constate que la vie musicale y est " congestionnée ", le public suralimenté, blasé, incapable d'enthousiasme. De plus de dix-huit cents récitals donnés en six mois (octobre 1909-mars 1910), la majeure partie se déroule devant des salles à moitié vides ; presqu'aucun ne fait recette. Les artistes vont à Berlin " chercher du prestige ". Les comptes-rendus des critiques berlinois " valent leur poids de radium " au point de vue professionnel, encore que ces malheureux critiques surmenés doivent entendre s'ils le peuvent, et juger s'ils l'osent, jusqu'à six concerts en une soirée. Le prix exagéré qu'on attribue à leurs comptes-rendus " très honnêtes mais ternes " ne saurait se maintenir quand on saura ce qu'est en réalité le Berlin musical.

L'auteur critique ensuite l'enseignement de célèbres professeurs berlinois qui prennent

des élèves, leur font payer le prix fort et se bornent à "surveiller" les leçons données par quelque répétiteur peu rétribué.

Il conclut qu'en Allemagne comme en Angleterre, comme en France, la vie musicale se concentre trop dans les capitales et qu'une sage décentralisation serait à tous les égards avantageuse.

FRANZ LISZT ET LES BIOGRAPHES. — Dans les *Bayreuther Blätter* (décembre) M. Edouard Reuss examine longuement le gros volume du docteur Julius Kapp sur Franz Liszt et conclut que nous n'avons pas encore la biographie complète et définitive du maître. Il rectifie certaines erreurs et signale certaines invraisemblances.

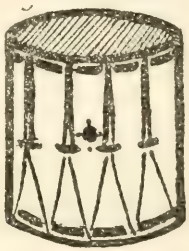
BEETHOVEN CHEZ LE PRINCE LOUIS-FERDINAND DE PRUSSE. — Dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (12 janvier) très littéraire évocation, par M. Erwin von Œrtzen, de cet épisode de la vie de Beethoven.

L'INSTRUMENTATION DU "MESSIE" DE HAENDEL. — Une très utile et curieuse Note sur ce sujet par M. Félix Raugel, dans la *Tribune de St Gervais* de décembre.

LE PUBLIC RUSSE. — Retour de Russie, M. Chevillard a confié à un rédacteur d'*Excelsior* ses impressions, d'où je détache les remarques suivantes :

" Le public russe n'est peut-être pas aussi cultivé, aussi intelligent musicalement que celui de Paris, mais il a une sorte de spontanéité, d'enthousiasme, qu'on ne rencontre plus chez nous que rarement. Quant aux orchestres russes, ils sont, en effet, moins bons que les nôtres ; mais est-ce bien leur faute ? Ils n'ont pas de chef ! Ils n'obéissent guère qu'à des conducteurs de passage qui apportent chacun leur méthode, leur style, leur école d'orchestre, d'où il résulte pour eux une impersonnalité qui les met au second plan. Mais il est certain qu'ils ont une grande souplesse de compréhension, une chaleur, une fougue étonnantes. Ils sont mêmes très démonstratifs et j'ai été très ému, vraiment très ému, de l'ovation qu'ils m'ont faite à l'issue des répétitions. Le public russe n'est pas très musicien... et la preuve, c'est qu'il est peut-être le seul à ne pas comprendre comme ils le méritent ses admirables compositeurs. Ils sont là cinq : Balakiref, Borodine, Rimsky-Korsakof, Moussorgski et C. Cui, qui ont accompli en musique ce tour de force de connaître à fond le passé de toute la musique et d'en faire entièrement abstraction quand ils composaient ; de sorte que leurs œuvres ont à la fois la solidité d'un art longuement éprouvé et le charme d'une inspiration entièrement nouvelle. Mais ne vous figurez pas que ces musiciens de génie sont mis à leur place, dans leur pays ; nous en faisons beaucoup plus de cas chez nous ! "

M.-D. Calvocoressi.



Administration de Concerts : A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam.

CINQ SÉANCES de Musique de Chambre Moderne Française

Sous le Patronage de MM. A. DURAND & FILS, Éditeurs

SALLE ÉRARD

Les Mercredis 1, 8, 15, 22 et 29 Mars 1911 à 9 heures du soir.

Avec le Concours de : Mesdemoiselles Blanche SELVA et Marthe DRON, et de MM. Claude DEBUSSY, CHEVILLARD, Alfred CORTOT, Robert LORTAT, Armand PARENT, Fernand POLLAIN, Edouard RISLER, Jacques THIBAUD, Ricardo VIÑES, et le Quatuor : MM. HAYOT, ANDRÉ, DENAYER, SALMON.

PROGRAMMES

Première séance, Mercredi 1 Mars

C. Saint-Saens — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

G. Samazeuilh — Sonate pour Violon et Piano. MM. Jacques Thibaud et Alfred Cortot.

Maurice Ravel — Gaspard de la Nuit, 3 Poèmes pour Piano. *Ondine — Le Gibet — Scarbo.* M. Ricardo Vines.

E. Lalo — Troisième Trio pour Violon, Violoncelle, et Piano. MM. Hayot, Salmon et Robert-Lortat.

Deuxième séance, Mercredi 8 Mars

Roger-Ducasse — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

A. Roussel — Rustiques, pour Piano. *Danse au bord de l'eau. Promenade sentimentale en forêt. Retour de Fête.* Mademoiselle Blanche Selva.

C. Saint-Saens — Deuxième Sonate, pour Violoncelle et Piano. MM. Salmon et Robert-Lortat.

Vincent D'indy — Sonate pour Piano. Mademoiselle Blanche Selva.

Troisième séance, Mercredi 15 Mars

Claude Debussy — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot André, Denayer, Salmon.

Albéric Magnard — Promenades, Pièces pour Piano. *Envoi. - Bois de Boulogne. Villebon-Saint-Cloud-St-Germain. Trianon.-Rambouillet.* M. Edouard Risler.

C. Chevillard — Sonate pour Violoncelle et Piano, MM. Salmon et l'auteur.

Paul Dukas — Sonate pour Piano. M. Edouard Risler.

Quatrième séance, Mercredi 22 Mars

G.M. Witkowski — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

Paul Dukas — Variations, Interlude et Finale, sur un Thème de J.-Ph. Rameau. Mademoiselle Blanche Selva.

Vincent D'indy — Sonate pour Violon et Piano. M. Armand Parent et Mlle Marthe Dron.

Ch.M. Widor — Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano. MM. Hayot, Denayer, Salmon et Robert-Lortat.

Cinquième séance, Mercredi 29 Mars

Vincent D'indy — Deuxième Quatuor à cordes. MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

J. Guy-Ropartz — Sonate, pour Violoncelle et Piano. MM. Fernand Pollain et Robert-Lortat.

Claude Debussy — Préludes pour Piano. L'auteur.

C. Saint-Saens — Deuxième Trio pour Violon, Violoncelle et Piano. MM. Hayot, Salmon et Robert-Lortat.

PRIX DES PLACES :

Parquet	6 fr.	1re. Galerie, 2me Rang	3 fr.
1re Galerie, 1er Rang	4 fr.	2me Galerie	2 fr.

BILLETS chez MM. DURAND & Cie 4, Place de la Madeleine ; et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam. Teleph. 113-25.

Administration de Concerts : A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam.

SALLE ÉRARD, 13, Rue du Mail

Jeudi 2 Mars 1911, à 9 heures précises

(Ouverture des Portes à 8½ heures)

CONCERT

DONNÉ PAR

MADELEINE FOURGEAUD

Avec le Concours de MM.
I. PHILIPP,
R. KRETTLY, DARRIEUX,
Mlle Lily SCHREIBER, M. D. ALEXANIAN

PROGRAMME

1. Quintette op. 1 . . . . . C. CHEVILLARD
   Mlle Madeleine FOURGEAUD.
   MM. R. KRETTLY, DARRIEUX.
   Mlle L. SCHREIBER. M. D. ALEXANIAN.
2. Variations à 2 Pianos (op. 40). TARENGHI
   Mlle Mad. FOURGEAUD, M. I. PHILIPP.
3. Deux Chants Polonais . . . CHOPIN-LISZT
   Sonnet de Pétrarque (N° 123). LISZT
   Chanson du Ruisseau. . . . CH. M. WIDOR
   Barcarolle n° 1. . . . . I. PHILIPP
   Pièce Romantique (op. 80) . M. MOSZKOWSKI
   Été . . . . . TH. RITTER
   Mlle Madeleine FOURGEAUD.
4. Romance . } pour 2 Pianos { . CH. M. WIDOR
   Intermezzo } pour 2 Pianos { . NICOLAEÏW
   Caprice . } pour 2 Pianos { . I. PHILIPP
   Mlle Mad. FOURGEAUD, M. I. PHILIPP.
5. Sonate op. 13 (Piano et Violon) G. FAURÉ
   Mlle Mad. FOURGEAUD, M. R. KRETTLY.

PRIX DES PLACES :

Parquets, Fauteuil: **10** fr. — Premier Balcon: **5** fr.

SALLE ÉRARD, 13, Rue du Mail

Samedi 18 Février 1911, à 9 heures précises

(Ouverture des Portes à 8½ heures)

RÉCITAL DE PIANO

DONNÉ PAR

JEAN BATALLA

PRIX DIÉMER (1906)

PROGRAMME

Fantaisie et Fugue en *sol mineur* . BACH-LISZT

Andante Varié en *fa mineur* . . . HAYDN
Toccata en *sol* . . . . . SCARLATTI
Etudes n° 1 op. 25 . . . . . } CHOPIN
„ n° 2 op. 10 . . . . . } CHOPIN
Valse en *la bémol* . . . . . } CHOPIN

Etudes Symphoniques op. 13 . . SCHUMANN

Pièce Romantique en *fa majeur*. . L. DIÉMER
Le Vent dans la Plaine . . . . CL. DEBUSSY
Valse en *mi* . . . . . ERNEST MORET
Nocturne (pour la main gauche seule) SCRIABINE
Campanella . . . . . LISZT

PRIX DES PLACES :

Fauteuil de Parquet . . . . . **10** fr.
Fauteuil de Première Galerie . . . . **5** fr.
Fauteuil de Deuxième Galerie . . . . **3** fr.

BILLETS à la SALLE ÉRARD, 13, Rue du Mail : chez MM DURAND & Cie 4, Place de la Madeleine ; GRUS, 116, Boulevard Haussmann ; MAX ESCHIG, 13, Rue Laffitte et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam, Teleph. 113-25.

SALLE ÉRARD, 13, Rue du Mail

DEUXIÈME RÉCITAL DE PIANO

DONNÉ PAR

EMIL SAUER

Le 22 Février 1911 à 9 eures très précises du soir (Ouvertures des Portes h. 1/2)

PRIX DES PLACES : Fauteuil Réservée : **20** fr. — Fauteuil de Parquet, 1re Série : **10** fr. — 2e Série : **6** fr. Fauteuil de Première Galerie, 1er rang : **8** fr. — 2me rang : **5** fr. — Fauteuil de Deuxième Galerie : **4** fr.

BILLETS à la SALLE ÉRARD, 13, Rue du Mail ; chez MM. DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine : GRUS, 116, Boulevard Haussmann ; MAX ESCHIG, 13, Rue Laffitte et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam, Tél. 113-25.

A. DURAND & FILS, Éditeurs de Musique
(DURAND & Cie)
4, Place de la Madeleine, PARIS

SONATES VIOLON & PIANO

RÉPERTOIRE MODERNE

	Prix
BERNARD (E.) Op. 48 Sonate	8 fr.
CHEVILLARD (C.) Op. 7 Sonate	7 fr.
GROVLEZ (G.) Sonate	8 fr.
d'INDY (V.) Op. 59 Sonate en ut	8 fr.
JONGEN (J.) Op. 34 2e Sonate	10 fr.
LALO (E.) Op. 12 Sonate	7 fr.
LAZZARI (S.) Op. 24 Sonate	7 fr.
PIERNÉ (G.) Op. 36 Sonate	7 fr.
ROPARTZ (Guy) Sonate en ré mineur	7 fr.
SAINT-SAENS (C.) Op. 75 1° Sonate en ré mineur	7 fr.
id. Op. 102 2° Sonate en mi bémol	6 fr.
SAMAZEUILH (G.) Sonate	8 fr.
VIERNE (L.) Sonate	8 fr.
WITKOWSKI (G.M.) Sonate	10 fr.

GRAND CHOIX DE MUSIQUE DE CHAMBRE FRANÇAISE & ÉTRANGÈRE

Œuvres de C. SAINT-SAËNS, Edouard LALO, Vincent d'INDY, A. de CASTILLON, C.M. WIDOR, Claude DEBUSSY, Paul DUKAS, Gabriel PIERNÉ, Emile BERNARD, Charles LEFEBVRE, C. CHEVILLARD, GUY-ROPARTZ, G.M. WITKOWSKI, Maurice RAVEL, ROGER-DUCASSE, etc.

CLASSIQUES FRANÇAIS

Œuvres de Rameau, Couperin, Caix d'Hervelois.

Grand abonnement à la lecture musicale française et étrangère.
*Plus de **50.000** morceaux et Partitions.*

Dépôt exclusif pour la France des **Editions Peters.**

CONCERTS ANNONCÉS

SALLES PLEYEL

22, rue Rochechouart

Concerts du mois de Février 1911

Grande Salle

15 M. J. Debroux. (9 heures du soir).
16 Mlle Lénars et Mr Bizet, (9 heures du soir).
17 M. Maurice Dumesnil, (9 heures du soir).
19 M. Ph. Courras, (Elèves) (1 heure du soir).
20 Mlle C. Deroche, (9 heures du soir).
21 Mlle Hél. Chalot, (9 heures du soir).
22 Mme H. Bétille, (9 heures du soir).
23 La Société des Compositeurs de musique, (9 heures de soir).
24 Mlle E. Gaïda, (9 heures du soir).
25 Mme C. Chevillard, (Elèves) (1 h. du soir).
25 La Société Nationale de musique, (9 heures du soir).
27 Mme Martin Cury, (9 heures du soir).

Salle des Quatuors

15 Le Quatuor Calliat (9 heures du soir).
19 Mme Bernandin, (Elèves) (1 heure du soir).
21 La Société de musique nouvelle, (9 heures du soir).
23 Mme Buisson, (Elèves) (1 heure du soir).
26 Melle Companyo, (Elèves) (1 heure du soir).

SALLES GAVEAU

45 et 47, rue La Boëtie

Concerts du mois de Février 1911

Salle des Concerts

15 Manecanterie (des petits Chanteurs de la Croix de Bois) (9 heures)
16 Concert Aussenac & Ch. W. Clarck (9 h.)
18 Concert Hasselmans (3½ heures)
19 Concert Lamoureux (3 heures)
19 Solidarité Commerciale (9 heures)
20 Société Musicale Indépendante (9 heures)
21 Société Philharmonique (9 heures)
23 Répétition publique de la Schola (4 heures)
24 Concert Schola Cantorum (9 heures)
26 Concert Lamoureux (3 heures)
27 Cercle Musical (9 heures)

Salle des Quatuors

15 Audition des élèves de Monsieur Carambat (2 heures)
16 Audition des élèves de Mme Lefaure Boucherit (2 heures)
20 Concert U. F. P. C. (2 heures)

SALLE ERARD

Concerts du mois de Février 1911

15 M. Emil Sauer, piano (9 heures du soir).
16 Melle Fourgeaud, piano (9 heures du soir).
17 MM. Ferté & Fournier, piano et violoncelle (9 heures du soir).
18 M. Batalla, piano (9 heures du soir).
19 Mello Legrenay, matinée d'élèves (1½ heures du soir).
20 M. Durosoir, violon et orchestre (9 h. du soir).
21 M. de Radwan, piano (9 heures du soir).
22 M. Emil Sauer, piano (9 heures du soir).
23 M. Edouard Risler, piano (9 heures du soir).
24 MM. Ferté & Fournier, piano et violoncelle (9 heures du soir).
25 M. Emil Frey, piano (9 heures du soir).
26 M. Broche, matinée d'élèves (1½ h. du soir).
27 Mme Baltus-Jacquard, piano (9 h. du soir).

Théatres et Concerts

L'ANCÊTRE, *opéra en trois actes de C. Saint-Saëns, livret de Augé de Lassus.*

C'est une jolie pièce, une très jolie pièce que *l'Ancêtre*, dont le doyen de nos maîtres vient de nous donner la primeur à l'opéra comique. On y voit un excellent ermite, un brillant officier du premier Empire, une charmante orpheline, deux femmes héroïques, et une foule que secoue la vendetta des Corses. Le tout dans une décor méditerranéen et enveloppé d'une musique, un peu ancestrale naturellement, mais de fraîche et bien agréable couleur. Les parties lyriques, et surtout la scène *religioso* du début, qui s'accompagne du bruissement des abeilles, m'ont parues les meilleures. M. Saint-Saëns se joue de toutes les ressources de la musique avec une aisance délicieuse, et qui nous repose de la musique continuellement agressive qu'on entend si souvent et partout. Je me plais moins aux moments particulièrement dramatiques. C'est probablement affaire de goût. La formule d'opéra qui séduit ici l'auteur de l'*Ancêtre* me paraît relever surtout d'une convention qui n'est plus de mode aujourd'hui. Certains effets, et surtout certains rythmes avec lesquels Meyerbeer et Verdi ont triomphée sont maintenant passé dans d'autres régions de la musique, et nous sommes tout étonnés de les retrouver dans un drame lyrique de si haute tenue. Je ne sais si je me trompe mais le grand mérite de cette partition revient au symphoniste, amoureux de la forme belle et de développement discret.

J. E.

En fait de nouveautés nous eûmes en ce mois de Janvier Israël en Egypte, de Haendel, qui date de 1738 et deux Symphonies de M. Gustav Mahler, un peu plus récentes, il est vrai, mais jouées partout en Allemagne.

Le Conservatoire est dans son rôle lorsqu'il donne de grandes œuvres anciennes, comme les oratorios. Israel, joué une fois au Trocadéro il y a quelques années, ne l'avait pas encore été dans son intégralité rue Bergère. L'œuvre est plus curieuse que vraiment attachante. Cette massive architecture de gros blocs juxtaposés à la hâte (Israël fut écrit en trois semaines), ces chœurs intéressants si on les prend séparément et monotones par leur succession, ces soli, peu nombreux, du reste, alourdis de vocalises, interrompus par un dialogue avec l'orchestre, tout cela mérite l'accueil respectueux mais peu enthousiaste de l'autre jour. L'exécution fréquemment ralentie par M. Messager, y contribua-t-elle, malgré sa correcte précision ? Quoiqu'il en soit, cette musique a des moyens expressifs, des intentions qui nous échappent un peu et, décidément, plus on entend Haendel, plus on aime Bach.

N'exagérons rien toutefois ; il y a trois duos dans la seconde partie — celui de basses surtout — qui sont du très bon Haendel ; MM. Journet et Cerdan, Melle Lapeyrette y déployèrent la bravoure de leurs voix.

Au Concert précédent, le Psaume 136 de M. Guy Ropartz plut par sa simplicité expressive et l'ouverture de Phèdre de M. Massenet sembla un peu vieillie. M. Schelling — dont nous reparlerons tout à l'heure — joua avec une sobriété de bon goût le Concerto en mi mineur de Chopin.

Copyright by S. I. M., Février 1911.

Dans la Tragédie de Salomé, de M. Florent Schmitt, qui fut une des nouveautés du mois au Chatelet, se trouve une Danse de l'Effroi. C'est bien la sensation que nous valut cette œuvre ahurissante écrite sur un stupéfiant livret. Il paraît que sur cette musique amorphe et sans rythme la Loïe Fuller dansa en 1907, ce qui n'est pas sans mérite. De nombreux amis ont applaudi cette reprise dont le besoin ne se faisait pas sentir, du moment qu'il n'y avait plus de danses lumineuses. Mais nous apprécions trop le talent de M. Florent Schmitt pour ne pas lui demander un dédommagement prochain et nécessaire. Le Poème Symphonique pour piano et orchestre, de M. Pierné, que joua M. Risler, est tout autre. Ce n'est pas de la musique à programme, c'est tout simplement de la musique, expressive et bien écrite, sauf quelques arpèges inutiles du piano. Comme l'indiquait le programme, la Sarabande, de M. Roger Ducasse est plus un prétexte à symphonie qu'une danse ; c'est une lamentation et une marche funèbre intéressante et bien écrite, sans prétentions et fracas superflus.

Anticipant d'une dizaine de mois sur l'anniversaire exact, M. Pierné a célébré la naissance de Liszt de façon un peu maigre par des lieder — qu'un accompagnement au piano dans cette immensité du Chatelet a vraiment desservis, malgré tout le talent de M. Eugène Wagner, l'accompagnateur idéal — la Mephisto Walzer toujours amusante et le long et un peu soporifique poème de Liszt "Ce qu'on entend sur la montagne". Il faudra commémorer Liszt encore une fois et avec un peu plus de majesté.

Une excellente idée de M. Pierné fut, par contre, celle de donner avec Melle Chenal et M. Franz la 2e scène du 1er Acte de ce magnifique Fervaal qui marque une date dans la musique française et dont tous ceux qui l'ont entendu désirent ardemment la reprise, puis le 3e Acte de Hulda, cet enfant chéri autant que tardif du "père Franck" où il y a certes de bien belles choses mais de grises aussi et pour lequel le grand jour de la scène serait à redouter.

Ajoutez à cela la symphonie de Franck dirigée con amore par M. Pierné et la symphonie fantastique dirigée senza furia, et vous aurez à peu près le bilan — très brillant — du Chatelet en Janvier.

Avant d'en venir à la Cinquième symphonie du "Beethoven Moderne" c'est-à-dire M. Gustav Mahler, qui fut deux dimanches de suite le great event du Concert Lamoureux, notons un Poème symphonique pour piano et orchestre de M. Marcel Noel et un autre, la Forêt, pour orchestre de Mme Rita Strohl, œuvres différentes de valeur et diversement accueillies. On fut sévère pour Mme Strohl dont, il est vrai, on attendait mieux après ses Chansons de Bilitis qui se laissent entendre même après celles de M. Debussy. Quant à M. Noel son début est remarquable et, pour un ancien sous-préfet (nous dit-on), ce n'est pas une œuvre indifférente et de la musique d'amateur. On lui a fait un légitime succès.

Deux symphonies de M. Mahler, la 4e et la 5e, en une semaine ! Avec les deux entendues l'an dernier nous aurons bientôt ouï tout l'œuvre de ce musicien rompu à la science de l'orchestre, mais épris de l'étrange et du colossal. Le sens français de la proportion et de la mesure réagit un peu contre ce goût du mélange. M. Chevillard a révélé la Cinquième et M. Lassalle, avec le Tonkünstler Orchester, de Munich, la Quatrième. Exécutions parfaites — ce qui est certes un mérite avec ces œuvres là — et rendant sûrement et complètement tout ce qu'y a mis l'auteur. Et malgré tout, les auditeurs sincères ont fait des réserves. A côté de ces bizarreries orchestrales, de ces sonorités outrancières et plus étranges qu'heureuses, il nous faudrait aussi des motifs distingués de forme, symphoniquement développés, un plan, de l'ordre et du goût.

M. Joseph Lassalle a donc ramené à Paris, au cours d'une tournée à travers la France, la Belgique et la Suisse, le bon orchestre que nous avions déjà entendu. Il y a donné trois concerts. Tout a été dit sur les qualités et les défauts des orchestres allemands. Celui-ci a les uns

Les Tonkünstler de Munich

et les autres. En outre il nous a paru assez inégal, vraiment excellent dans l'Ouverture des Maîtres Chanteurs, dans le Prélude de Tristan, dans Faust de Liszt, moins bon dans l'Apprenti Sorcier, dans la 4e symphonie de Mahler, dans la Mort et Tranfiguration de R. Strauss, médiocre dans le ballet de Cephale et Procis, de Grétry, et dans des œuvres de Mozart. La Faust Sinfonie dure autant que toute autre, mais on ne s'en aperçoit qu'en regardant sa montre, elle ne fait pas bâiller, et on la trouve aussi intéressante chaque fois qu'on l'entend.

José Lasalle, par Bils

Si la musicographie prend enfin droit de cité chez nous, le mérite en revient surtout à M. Expert qui sait, par son érudition aimable, sa foi et son inlassable activité, faire passer ses convictions dans nos esprits. M. Expert est partout. Il organise et commente tous les samedis à l'Opéra-Comique des concerts sur l'histoire de la monodie, il conduit son excellente petite phalange des chanteurs de la Renaissance, il donne tous les jeudis à l'Ecole des hautes Etudes Sociales une séance de musique dramatique allant de Monteverde à Grétry et de M. Massenet à M. Debussy ; enfin un de ces derniers dimanches il faisait entendre le Tableau Parlant, cette charmante petite œuvre de Grétry. En vérité, je vous le dis, cette activité là sera récompensée, elle l'est déjà.

A l'Opéra Comique nous eûmes des fragments de Haendel et de Bach, de l'époque de Gluck, Piccini et Sacchini, enfin des pères de l'opéra comique français, Dauvergne, Duni, Philidor, Monsigny, Grétry et Dalayrac. S'il y avait quelques duos et trios et un petit orchestre, ce serait parfait, car on entend de jolies voix et plusieurs artistes de style et de goût. Il ne faut mécon tenter personne, mais constatons que Mlle Nicot Vauchelet est toujours la plus applaudie.

M. Snoeck, par Bils

Le Concert Annuel — on préférerait mensuel — des Chanteurs de la Renaissance a prouvé qu'ils ont atteint la perfection comme la justesse, l'ensemble et nuances. Ce fut un enchantement et pas un des auditeurs, je vous assure, n'a trouvé compliquée et inexpressive notre musique du XVIe ainsi chantée. Il y eut aussi un pianiste, interprète remarquable de Chopin, M. Victor Gille et M. Miguel Llobet, qui joue de la guitare comme on n'en a jamais joué.

Une des importantes réunions d'amateurs, l'Orchestre, que dirige avec ardeur M. Victor Charpentier, a donné dans sa nouvelle salle rue des Martyrs une séance de Chœurs et Orchestre. Ce n'est plus la belle chapelle du faubourg St Honoré avec son grand orgue. Mais c'est

toujours un groupe nombreux et homogène d'exécutants zèlés. Trop de violons, évidemment, mais M. Charpentier choisit des œuvres où le quatuor domine (4e symphonie d'Haydn, Ballet d'Orphée); chœurs un peu insuffisants, mais on joue des pages simples et de grand effet (chœurs d'Orphée, Mors et Vita, de Gounod). Il y eut un intermède charmant : un des Concertos Brandebourgeois, de Bach, joué à la perfection par MM. Condamine, Chabrier et Mme Georges de Lausnay.

Plus vivante que jamais, la Société Nationale donna deux séances en Janvier. A la première, un Quatuor à Cordes de M. d'Indy dont les 2e et 3e mouvements ont une clarté qui fait un peu défaut au reste, des Novelettes, pour quatuor, de Glazounow, bien vulgaires vraiment, des mélodies peu personnelles de M. Albert Groz, enfin Quatre Prélude pour piano, de M. Debussy, très jolis et très fins, admirablement joués par M. Viñes, et trois mélodies nouvelles du même, le Promenoir des Amants, dont la première surtout est charmante. Au deuxième concert, presque tout fut inédit et plusieurs œuvres méritent de le rester. Le succès fut pour M. Albert Roussel, dont Melle Selva joua une Suite pour piano, très personnelle, très vivante, avec des effets qu'on voudrait entendre transportés à l'orchestre. Le Quatuor Touche et Melle Selva jouèrent le Quintette de A. de Castillon et la belle Sonate de violon de M. Guy Ropartz.

La Société rivale, S. M. I., est entrée dans sa deuxième année d'existence avec un concert farci d'œuvres nouvelles, ce qui n'implique pas forcément un intérêt primordial. La Sonatine, de M. Huré pour violon (M. Viardot) a du charme. Une rhapsodie pour clarinette, de M. Debussy, curieuse par ses recherches de sonorités, a quelque peu déconcerté et sans raison, l'auditoire. Quant aux œuvres de M. Erik Satie,[1] que M. Ravel voulut bien jouer au piano, elles ont pour elles d'avoir précédé M. Debussy. Espérons une prochaine séance meilleure.

Excusons-nous de mentionner pour la première fois l'œuvre que M. de Saunières poursuit depuis plusieurs années à l'Eglise de la Sorbonne, de faire entendre, avec des moyens quelquefois un peu minces, des messes et des oratorios. L'accoustique voudrait plus de choristes et les œuvres voudraient... plus de répétitions. Songez qu'on a donné le Messie, la Création, l'Oratorio de Noel, etc. et que l'autre dimanche, c'était la Messe en ut de Beethoven ! Il faut applaudir à cette initiative.

Les Soirées d'Art, de M. Barreau ont toujours une salle comble. Il y a, je vous assure, encore bien des gens qu'attirent un quatuor de Beethoven joué par M. Geloso et ses partenaires et des mélodies de Schubert ou de Schumann chantées par Mme Raunay ou Mme Mellot Joubert. Tout le monde n'est pas affamé d'inédit et de compliqué.

La Société des Compositeurs de Musique a présenté à ses adhérents une sonate de violon de M. Jemain et un trio de M. Déré, des mélodies de M. Bertelin, d'agréables et très délicates Berceuses de M. Georges Guiraud, bien écrites pour la voix et que Mme Durand Texte a fait applaudir.

Ce fut un regret pour moi de manquer la deuxième séance de musique tchèque du Quatuor Lejeune. Sauf le Quatuor en fa et des Chansons de Dvorak et une suite pour piano de Jos. Suck, on en était encore aux précurseurs ou soi disant tels (car ce sont des tchèques écrivant à l'Allemande). Je serai fidèle aux prochaines séances.

Le Quatuor Capet avec les Quatuors de Beethoven et le Quatuor Parent avec les œuvres d'orgue, de piano et de musique de chambre de Franck ont attiré beaucoup de monde salle Gaveau et à la Scola, malgré le torrent des concerts d'artistes qui submerge tout. En Février et Mars, M. Parent donnera tous les Quatuors de Beethoven et ses dernières sonates de piano, huit concerts pout la somme de dix francs ! M. Parent est un odieux spéculateur, décidément.

[1] S. I. M. publiera prochainement une étude sur cet artiste ignoré.

Mentionnons le bon Quatuor Tracol qui donna à son deuxième concert un Quatuor de Schubert.

A la Société Philharmonique, en attendant le Quatuor Rosé, deux séances de M. Ysaye Pugno avec trois sonates de Brahms, jouées avec finesse et intimité, ainsi qu'il faut, les deux de Schumann et celle de Franck. Au Cercle Musical un programme très soigné de musique ancienne avec M. Diémer et M. Fritz Kreisler, ce qui me dispense d'en dire plus long. De la musique ancienne également au Pax Quatuor (Mme Muller de Beaupré) au profit de la Croix Rouge avec la Manécanterie. Ces braves petits chanteurs ont de la bonne volonté et sont en réels progrès.

Nous avons retrouvé les matinées de l'Union des femmes Professeurs et Compositeurs, que préside Mme Gallet avec deux programmes: Schubert et Chopin ; Weber et Mendelssohn. De ce dernier, un trio fut très bien rendu par Mmes Lachaud-Gaudefroy, Marcucci-Magrini et Hélène Colin. Un autre groupe féminin, le trio de la Reine, au titre un peu cherché, (M^elles^ Chassaing, claveciniste ; Bonnard, cantatrice et Schreiber, altiste) a donné un concert très joliment composé d'œuvres du XVIIIe, intelligemment jouées.

M. Wael-Munck, s'inspirant de ce que font les concerts Touche et Rouge, a donné deux séances de Concertos de piano ou de violon avec orchestre réduit, bonne idée de vulgarisation, mais rien de plus, car on ne peut guère remplacer par un orgue Mustel ou un piano les cors, bassons, et hautbois. MM. Nat (piano) et Tinlot (violon) s'y firent justement applaudir au premier concert, MM. Bedetti (violoncelle) et Hemery (violon) au second. Ce sont du reste des noms connus. M. Yves Nat donna quelques jours après une bonne séance de sonates, avec M. Robert Krettly, salle Erard.

Les concerts d'artistes n'ont guère commencé avant Janvier, mais ils donnent avec une terrible frénésie durant laquelle nous capitulons lâchement. Il faut bien cependant mentionner des cantatrices comme Melle Hugon, de la Schola qui accompagnée par M. d'Indy fit entendre des œuvres de Hugo Wolf, de Franck, de d'Indy et fut encadrée par le Quatuor Lefeuve qui joua des œuvres de Paul Dupin. Melle Minnie Tracey, un peu enrouée ce soir-là, donna un concert salle Gaveau avec Mme Caponsacchi, l'excellente violoncelliste et MM. Huré et Jeisler au piano. Melle Marguerite Babaïan eut un programme élaboré et commenté par M. Laloy, ce qui assurait l'originalité et la valeur. En effet elle chanta du Debussy, naturellement, puis des Chansons de Troubadours reconstituées par M. Jean Becq. Un intelligent pianiste — il y en a, je vous assure — M. Franz Liebich joua de la musique ancienne anglaise et française et des Préludes de Debussy.

Rappelons quelques pianistes. M. Risler qui va donner quatre concerts, un par mois, commença par les variations du Beethoven sur une valse de Diabelli, Prélude Aria et final, de Franck, programme digne de lui. M. Ernest Schelling, après s'être fait applaudir au Conservatoire, donna deux récitals (au lieu des trois annoncés) où Chopin qu'il interprète avec un charme et une discrétion remarquables, tenait la première place. Melle Veluard, une gloire de la Schola, n'aime pas la petite musique. Avec M. Firmin Touche elle joua la sonate de violon de d'Indy et une de M. Groz que nous regrettons d'avoir manquée (elle commençait le programme), puis seule des pièces de Bordes, de Séverac et de Debussy. On a dit plusieurs fois ici tout le mérite de Melle Veluard. Enfin, M. Etlin et Melle Pauline Aubert, cette dernière avec M. Charles René, le distingué compositeur trop rarement entendu, termineront la liste des virtuoses du piano, dont nous avons entendu les concerts.

Melle Lenars, protaganiste de la harpe chromatiquc, donne cet hiver trois séances. A la seconde, accompagnée sur l'orgue Mustel par M. Bizet, elle joua beaucoup de jolies choses dont plusieurs de M. Leo Sachs et Mme Vicq Challet en chanta avec son succès habituel.

Nous retrouvons M. Debroux cette fois-ci dans des œuvres modernes de violon, par exception. Quelle sûreté et quelle mémoire ! A ses deux prochains concerts, il reviendra sans doute à son cher XVIIIe siècle. M. Szigeti et M. Brou ont donné deux séances intéressantes. M. Brou qui a joué la suite de M. Moskowski pour deux violons, avec M. Bachmann et l'auteur, a une exceptionnelle qualité de son. Le programme nous a dit qu'il jouait un violon de M. Greilsamer et nous n'en fûmes pas surpris.

Deux lignes seulement pour mentionner l'heure de musique organisée le dimanche par Melle Sauvrezis pour les enfants. C'est un excellent complément des leçons. Et gardons-nous d'oublier " La Française " qui organise des auditions de Musique Moderne ; on y trouve les noms de B. Godard, Toutain-Grün, Delmas et bien d'autres que nous nous excusons de ne pouvoir citer.

F. Guérillot.

Nous apprenons que M. **Etienne Gaveau** vient d'acquérir pour une Société au capital de 3,000,000 les Etablissements Gaveau frères.

M. Etienne Gaveau devient seul directeur général de ces importants Etablissements.

Nous sommes heureux de le féliciter et souhaitons à la nouvelle Société d'augmenter encore la prospérité de cette célèbre marque de pianos si appréciée du public et des artistes.

Province.

C'est un peu partout l'époque des inondations musicales. Dans le Nord, à **Lille**, Cortot remplace Sechiari au pupitre des *Concerts populaires* (si cette veine pouvait nous arriver à Marigny !), Mme Jeanne Robert-Thieffy brille à côté de Spalding. Le quatuor Gurmont donne d'excellentes séances et l'*Union Chorale des Orphéonistes Lillois* se prodigue magnifiquement dans la Messe en ré de Lorenzo Perosi. A **Arras** la *Philharmonique* se plie à la direction de M. Philippe ; Mlle Lalotte mêle Debussy à Marsick et M. Leleu violonise du Max Bruch. A **Douai** P. de Wailly propage la bonne musique, M. Tirquet et Mlle Braquaval se couvrent de lauriers. Signalons à **Soissons** l'heureuse initiative de Mme Berthe Mathias, sous la forme de trois concerts l'un de musique ancienne, l'autre comprenant les Romantiques et le troisième les Modernes. Hé ! mais il semble que voilà une ville mûre pour la musicologie !

En Normandie **Caen** entend avec joie M. Vergriete dans un Concerto de Mozart et applaudit la Sérénade de Wiener. Mais c'est **Rouen** que signale surtout à notre attention l'excellent et consciencieux critique d'art P. L. Robert, dont on n'a pas oublié ici la publication des Lettres inédites de Boieldieu. La saison foudroyante a débuté par douze concerts. Excellent régime pour les mélomanes indolents ! Comment citer tous ces noms brillants : ce sont d'abord d'éminents professeurs rouennais Mme Duprat, Mlle Hébert, MM. Dubreuil, Duhautbois et Quesnot ; puis des étrangers et parmi eux l'excellente Renée Doire et le blond Lazare Lévy. Et puis Spalding, Mlle Duranton, Edouard Bernard, Victor Staub, Cortot, Mlle Calo impérieusement dramatique, Mme Capoy, notre collègue infatigable. Enfin P. L. Robert et Mme Marie Robert ont cherché et réussi à fixer la physionomie de Liszt, l'un en conférencier disert, l'autre en artiste unanimement applaudie. Ajoutons que l'exécution du Faust de Schumann signalée dans notre chronique de janvier, était due aux soins et à la direction du Maître Haelling, le chef vaillant et sûr de *La Gamme*.

De **Vannes**, il nous revient que les professeurs du *Conservatoire Municipal* ont donné récemment leur premier concert. Bravo Laroche ! A **Bourges** Risler effarouche les braves dilettantes, peu accoutumés à la Soirée dans Grenade, et la *Société Philharmonique* dirigée par M. Alfroy révèle une pianiste, dont le nom est à retenir, Mlle M. A. Bodin. **Poitiers** délire, sous le charme de Ysaye-Pugno, que l'habile violoniste Rittberger a réussi à attirer. **Angers** continue à être une des villes les plus musicales de France. M. Paulet y fait entendre des Noëls, et Ferté célèbre l'inondation en jouant St. François de Paule marchant sur les eaux. D'Ollone exécute le quatuor de Ravel (pas à lui seul).

Dans le centre, à **Clermont Ferrand**, les *Concerts Soulacroup* font entendre Mlle M. Revel, dans des œuvres de Charpentier et de Rabaud. Enfin **Bordeaux** nous comble. *Ste Cécile* y fait jouer le prodigieux trompette Theo Charlier ; le *Conservatoire* accueille le trio Hugo Hermann et G. Enesco avec sa rapsodie. Samazeuilh se voit fort bien interprété. Au *Cercle Philharmonique* nous avons la surprise d'une révélation, celle du violoniste Szigetti. N'oubliez pas ce nom là. Je n'ajoute rien sur les artistes connus et en tournée que nous avons déjà rencontrés plusieurs fois dans ces courtes notes.

Pau nous donne au théâtre (*Palais d'hiver*) une bonne saison avec Mme Dangerville et M. Guye, tous deux de l'opéra-comique. Et les festival-conférences organisés par l'érudit Alonso réussissent pleinement. **Narbonne** se félicite de sa *Symphonie Amicale*, dirigée par Emile Fabre où voisinent sur les programmes Schubert, P. Lacombe et Georges Hue. **Marseille** signale quelques efforts parfaitement réussis : le concert de piano de Mme Maurel Franquin, celui de l'*Association Musicale*, avec Mlle Técheney, celui de M. Milhaud, violoniste fort bien secondé par Mlle Heskia. A **Chateauroux** M. de Dubor et Mlle Elty (de l'opéra) en chantent avec leurs *chants du premier Empire*.

Que pourrions demander de plus !

Belgique

BRUXELLES. — Nombreuses manifestations remarquables en Janvier. La section belge S.I.M. a donné salle Erard, une audition d'œuvres de Ch. Tournemire, élève de César Franck. M. Charles Delgouffre présenta le compositeur, dont les bonnes œuvres trouvèrent excellents interprètes en Mme Béon, organiste, MM. Ch. Delgouffre pianiste, Van Isterdael, violoncelliste, Renard, violoniste, Rogister altiste. — Les Elèves de l'*Académie Royale des Beaux-Arts* organisaient, le 14, une très belle soirée à la Grande Harmonie. Plusieurs artistes de *La Monnaie* y prêtaient leur concours. Musique et danse furent en honneur, aux applaudissements d'un public choisi parmi lequel nous avons remarqué : MM. Lambotte, Hymans, E. Acker, etc. — L'*orchestre Lasalle*, donnait jeudi 19, à l'Alhambra, une seconde audition. Exécution parfaite de la symphonie de Berlioz ; Mort et Transfiguration, de Strauss ; Sérénade, de Mozart ; Prélude des Maîtres Chanteurs de Wagner. Le jeune et vigoureux capellmeister possède une extraordinaire vitalité et un enthousiasme communicatif. Au Cercle Artistique, *Fritz Kreisler* nous offrit un récital exquis. Accompagné parfaitement, quoiqu'au pied levé, par le virtuose *Charles Hénusse*, le célèbre violoniste fit valoir un son délicat, une finesse d'interprétation, une grâce charmeuse, et des qualités techniques tout à fait exceptionnelles — Salle des Palais, le brillant virtuose belge *Arthur Van Dooren* célébra, anticipativement, le lundi 16 janvier, le centenaire de *Frantz Liszt*. Le docteur Dwelshauvers, musicologue savant, résuma l'œuvre, le caractère et l'influence du Maître. Mme Weber

chanta quelques lieders, Arthur Van Dooren interpréta avec une pureté technique étonnante la 8e Rapsodie Polonaise, et St François marchant sur les Flots. Aucun pianiste ne pourrait prétendre, chez nous, à rivaliser avec Van Dooren quant à la virtuosité. Applaudi chaleureusement, en toute justice fêté, l'artiste nous offrit en bis la délicieuse *Lieberraùm*, transposée en *la* majeur — Salle Studio, *Marguerite Laenen*, dans un récital éclectique, nous fit connaître un beau prélude de Paul Gilson et les *Variazoni quasi sonata* de Raymond Moulaert. Cette importante composition d'un musicien consciencieux, atteste de solides qualités ; une science approfondie, sûre d'elle-même et dédaigneuse de l'effet superficiel ; une pensée réfléchie, sérieuse, qui n'exclut pas une certaine allure personnelle par endoits. Mlle Laenen possède un très remarquable talent, et elle mérite des compliments pour l'avoir mis au service de nos compositeurs. — Mlle *Godenne*, pianiste, M. *Hildebrandt*, violoniste, donnaient le 26 un très intéressant programme, avec le concours de l'orchestre Isaye. Ces excellents artistes trouvèrent un succès mérité. Le réputé pianiste russe *Marc Meytschiek* a triomphé dans un récital, à la Grande Harmonie. Cet artiste est en possession d'un mécanisme peu ordinaire, mais son inetrprétation est froide. — A son premier récital, *Mathieu Crickboom* nous fit apprécier une fois de plus, la distinction, l'élégance, le charme d'un jeu impeccable et pur. Le deuxième concert Durant (musique française) sera donné avec l'éminent concours d'*Edouard Deru*, violoniste de *LL. MM.* le Roi et la Reine, dont nous aurons le plaisir d'entretenir plus longuement bientôt nos lecteurs. — On annonce trois séances données par Mlle *Jeanne Samuel*, M. *L. Samuel*, violoncelliste compositeur et Mlle Laenen les 8, 20 février et 3 mars Salle Mercelis (Ixelles), cette troisième séance : œuvres de MM. *E. et L. Samuel.* — Dimanche 5 février, concert du Conservatoire. Récitals *Crickboom* 2 mars, 23 mars et 30 Avril. Séance *Zoelner* 1 février. Compte-rendus au prochain n°.

M. Stiénon du Pré a remporté beau succès à *La Monnaie* avec son acte : *Ceci n'est pas un conte*, libretto de Gaston Dumestre. La presse fut unanime à reconnaître le charme gracieux de cette œuvrette.

— *M. et Mme Gaston Haardt* offraient, le 28 janvier, en leur somptueux hôtel de la chaussée de Charleroi une soirée très brillante. L'élite artistique et mondaine de la capitale s'y rencontra. Le programme musical très heureux, nous permit d'apprécier surtout les œuvres belges : *Roman d'Amour*, poème de *Lucien Solvay*, musique de M. *Georges Lauweryns*, dont l'ensemble harmonieusement fondu, nuancé, demanderait une analyse sérieuse, et deux mélodies de M. *Leopold Samuel* nous révélant une personnalité intéressante ; ce jeune musicien possède une technique fouillée, sûre d'elle-même ; son art nous apparait sincère et vivant. Les beaux vers de *Verhaeren*, " *Très doucement, plus doucement encore* " lui ont inspiré une page exquise, où chante la poésie fluidique et berceuse d'un soir d'été. Mme *Croiza*, Melles *Isaye*, de *Madre*, *Willia* M. *Bureau*, accompagnés par l'excellent pianiste *Minet* ; des *chœurs* bien conduits par M. *Soubre* charmèrent l'auditoire nomereux de près de trois cent personnes appartenant aux mondes de la politique, les arts de la magistrature de la finance de l'armée, du barreau.

PROVINCE. — A *Mons*, M. *Leo Jadin* a trouvé le plus réel succès, à son grand-concert symphonique. Les œuvres de ce jeune musicien témoignent de vitalité, en même temps qu'elles font apprécier une culture musicale étendue et elles donnent des espérances sérieuses. Melle *Hélène Dinsart* annonce un récital de piano pour le 6 mars. A *Tournay*, les *Concerts Symphoniques* dirigés par M. *Delooze* glorifiaient dimanche 29 janvier Cesar Franck. Grande fut l'affluence en la bonne ville des " cinq-clochers " et les fervents de musique ont ajouté un peu encore à la reconnaissance qu'ils vouent au vaillant musicien. A *Gand* l'audition annuelle de

la classe de M. *Lebrun* fut un régal. Toutes nos félicitations à l'excellent professeur A *Liège*, M. *Lucien Mawet* a fait applaudir une fois encore son *A capella* dans les salons de l'*Œuvre les Artistes*.

Bibliographie. *Menuet* de Leo Jadin. *La marche des petits Bohémiens* du même. *Suite* pour violoncelle de Jean Strauven. (Ed. Oertel. Rue de la Régence, Bruxelles).

III Concert Ysaye donné par le Tonkünsler Orchester de Munich et dirigé par son chef Joseph Lasalle un français : 80 musiciens jouant avec une tenue irréprochable, une coordination et une unité surprenantes ; un directeur jeune, grand, mince, souple, au geste ample et expressif, à la figure ouverte et intelligente. Ce concert remarquable, non seulement par son exécution mais par son intéressant programme, débuta par le Concerto grosso en ré mineur de Haendel, musique calme, reposante, pacifique. La Symphonie n° 4 en sol majeur de Malher qui suivait est bien longue quoique fantasque et divagatoire, parfois vivante : le lied de la fin fut chanté par Mademoiselle Elsa Flith de Munich. Cette charmante cantatrice interprèta aussi la mélodie de Schubert : la Doute Puissance.

Mais, quel enthousiasme, quelle émotion dans cette seconde partie du Concert ; Don Juan, poème symphonique de R. Strauss nous fit venir à chacun la chair de poule : musique nerveuse, vivante, voluptueuse d'une sensualité presque vicieuse.

Le public fit à Lasalle une ovation fort émouvante toute de reconnaissance après l'audition du *Prélude et mort d'Iseult* et l'Ouverture du Tanhauser : cette exécution finale fut une vraie perfection, mais quel travail préparatoire n'a-t-il pas fallu ? Nous sommes évidemment loin de cela à Bruxelles, où la règle est de " bacler " les Concerts.

Le *Quatuor Zœlner*, (le père et ses enfants), nous promet 3 séances intéressantes de musique de chambre. Nous connaissons ces artistes jeunes, consciencieux, enthousiastes ! Habitués tous dès l'enfance la plus tendre à travailler dans l'athmosphère affectueuse et reposante du foyer paternel, ils y ont acquis une similitude de qualités, l'unité et la coordination, indispensables à la mise en valeur d'un quatuor. Ils ne jouent mercredi prochain que des quatuors de Beethoven, n° VI, n° X, n° XI.

J. C.

NÉCROLOGIE. — Un stupide accident d'automobile a coûté, récemment, la vie à Mlle Nelly Blockx, fille de M. Jean Blockx, directeur du Conservatoire Royal d'Anvers, auteur célèbre de *Princesse d'Auberge*, *la Fiancée de la mer*, *Milenka*, *Baldie*. Le pays tout entier et en particulier les musiciens de Flandre et de Wallonie ont ressenti douloureusement ce deuil cruel. La rédaction du S.I.M. présente au père affligé, l'hommage respectueux de ses condoléances très émues.

R. L.

Etranger

FLORENCE. — Le théâtre de la *Pergola*, sous l'intelligente direction de MM. Galletti et Geri, tend à reprendre, dans la vie musicale de l'Italie et de l'Europe, la place qu'il occupait autrefois. Il a ouvert ses portes avec une représentation du *Don Juan* de Mozart, qui m'a paru bien meilleure que certains journaux italiens n'ont voulu le reconnaître. Si quelques rôles de femmes étaient manifestement insuffisants, le rôle de Don Juan fut incarné à merveille par M. Mattia Battistini, le grand artiste qu'on n'avait pas eu depuis longtemps le

plaisir d'entendre sur les scènes italiennes, M. Navarrini fut un Leporello très original, Mlle De Hidalgo une Zerlina délicieuse, et l'orchestre, dirigé *au clavecin* par M. Arturo Vigna, fit des efforts louables et souvent heureux pour rendre le chef-d'œuvre de Mozart avec légèreté et fermeté. Après avoir mentionné des exécutions intéressantes de *Cavalleria rusticana*, de *Ragliacci* et de *Tosca*, il faut féliciter M.M. Galletti et Geri d'avoir osé remettre à la scène une œuvre oubliée, la *Linda di Chamounix*, de Donizzetti, dont ils ont donné avec le concours de M. Battistini une représentation modèle. Il faut les féliciter aussi, et peut-être surtout, d'avoir tenté un effort pour nous donner des œuvres toutes récentes, et même, peut-on dire, la plus récente de toutes, ce fameux *Rosenkavalier* de Richard Strauss, qu'on nous a promis pour ce printemps et que nous attendons avec impatience.

La *Libera estetica*, que les Parisiens n'ont pas oubliée, poursuit en Italie son œuvre excellente : une série de six concerts, organisée par Mme Ida Isori et M. Paolo Litta avec le concours de M. Witwer, violoniste bâlois de grand mérite, nous ont permis d'entendre quelques-unes des plus charmantes œuvres vocales et instrumentales de la musique italienne des XVIIe et XVIIIe siècles. Les trois concerts déjà donnés ont reçu un accueil fort sympathique du public cultivé de Florence et ont valu un succès mérité à la parfaite cantatrice et à ses collaborateurs.

A signaler aussi un intéressant concert de harpe chromatique Pleyel par Mme Wurmser-Delcourt, virtuose parisienne. P. M. M.

BERLIN. — Tandis que le Dr Julius Kapp le dernier biographe de Wagner publie sous le titre *Jung-Wagner*, un volume d'articles inédits datant de 1834 à 1843 que Wagner avait éliminés de ses œuvres complètes ; l'antiquaire Stargardt a la bonne fortune de reconnaître dans un lot de paperasses provenant de la famille Wesendonck un manuscrit musical inédit du maître de Bayreuth. C'est l'arrangement pour violon-solo et petit orchestre (à dix parties) du lied *Trœume* (Rêves) que Wagner fit en décembre 1857 et qu'il exécuta avec dix-huit musiciens de choix, appelés de Zurich, devant la chambre à coucher de Mathilde Wesendonck, le matin d'un des anniversaires de sa bienfaitrice. Glasenapp, dans sa grande biographie, mentionne cette orchestration, mais on ne savait plus où elle avait passé. C'est à qui en aura l'autographe maintenant. Les dix pages sont écrites tout entières de la main de Wagner et portent à la fin ses initiales avec le paraphe habituel.

MUNICH. — Dans sa soirée de récitations classiques du 6 décembre M. de Possart apportait deux mélodrames nouveaux : le *Château au bord de la mer* de Uhland, avec musique de Richard Strauss, exécutée d'après le manuscrit ; et *Mischka de la Maros*, une histoire tzigane de Lenau, mise en musique par Josef Pembaut (op. 93).

— Des amis d'Otto Vrieslander vont publier par souscription, un nouvel album de 48 *lieder* récemment écrits par le compositeur du *Pierrot lunaire*, sur des poèmes de Conrad Ferdinand Meyer. C'est un beau geste en faveur d'un musicien doué, très sincère et très artiste.

VIENNE. — Le conseil municipal de la K.K. capitale semble n'avoir attendu que le décès du bourgmestre nationaliste Dr Lueger pour saccager la ville. On démolit sans merci, au profit de rues à l'américaine ; et avec les anciennes demeures, pleines de souvenirs, c'est le cachet " vieux Vienne " de la bonne ville qui disparait grand train.

Au n° 11 de la Johannesgasse, à côté du palais des Chanoinesses, on a éventré une solide maison du XIIIe siècle, toute en pierres de taille, à l'escalier étroit, tortueux et noir, qui selon

toutes vraisemblances avait abrité un des logis volants de Beethoven. — La destruction du vénérable *Freihaus* est pire encore. Les princes de Starhemberg ont habité tant qu'ils ont vécu cet immense caravansérail, où fut enterré en 1701 le défenseur de Vienne, Ernest Roger de Starhemberg. Il avait encore aujourd'hui ceci de curieux d'être la maison la plus chargée d'impôts de la ville : elle occupait un emplacement de 25000 mètres carrés et contenait 340 logements. Deux souvenirs de la vie de Mozart s'y rattachaient. C'est au jardin que fut composée la *Flûte enchantée*, dans une espèce de hutte, religieusement transportée depuis sur le Kapuzinerberg à Salzbourg — ce qui déroute considérablement la rêverie des fidèles visiteurs ; et c'est dans le Théâtre du Freihaus qu'avait eu lieu la première de l'opéra, sous la direction de Schikaneder.

— Le Dr Egon Wellesz a fait à la salle Urania une très intéressante et instructive conférence sur le développement actuel de la Musique en France ; il exposa la manière et les tendances des musiciens français contemporains Debussy, Dukas, Chausson, Dupont, Chabrier, Ravel et des espagnols Albeniz, de Falla, Turina qui se rattachent à l'Ecole française. Medames Berthe Jahn et Marie Panthès, M. Robert Pollak interprétèrent d'une façon parfaite quelques œuvres de ces compositeurs ; le public Viennois leur fit le plus grand succès ainsi qu'au conférencier M. Wellesz qu'on ne saurait trop féliciter de l'heureuse idée qu'il a de répandre le goût de la musique française en Autriche. Mais pourquoi la colonie française n'est-elle pas venue écouter sa musique et en entendre causer ? Pas même M. Crozier, qu'on aurait pu croire plus mélomane.

BAYREUTH. — Le Musikverein fêtait ce 20 Novembre ses cinquante ans d'existence. Il a compté à sa tête des musiciens de valeur, Anton Seidel, Kellermann, le Kapellmeister wagnérien Franz Fischer, Engelbert Humperdinck ; grâce à sa fusion avec le chorverein local, réalisée par Julius Kniese il fut à même de prendre une part importante dans la vie musicale de l'Allemagne du Sud, en exécutant de grandes œuvres. Richard Wagner encouragea toujours ses efforts et ne dédaigna pas de diriger parfois ses auditions. Pour ce jubilé, la Société avait étudié le *Requiem allemand* de Brahms, ce qui témoigne d'une absence louable de parti-pris ou de rivalité d'écoles. Avec Mlle Mathilde Gilow de Berlin et M. Geise-Winkel de Wiesbaden comme solistes principaux, l'œuvre, dirigée par M. Ludwig Hartmann, maître au Séminaire, remporta le plus franc succès, et le plus mérité par les choristes et instrumentistes, auprès du public d'invités accourus à la fête.

NURENBERG a une vie musicale très développée, un théâtre municipal qui donne l'opéra et l'opérette, des concerts symphoniques dirigés par M. Bruch, et deux sociétés chorales, le *Liederkranz* et le *Chorverein* qui offrent des auditions très soignées.

Le premier Concert n'apportait rien moins que trois œuvres nouvelles : une *Symphonie en la majeur*, manuscrite de H. Zilcher, de belle venue et très bien accueillie ; un *Prométhée* moins heureux de W. Mauke ; et une *Symphonie* encore, en *ré mineur*, du premier Kapellmeister du Théâtre M. Bernard Tittel, ouvrage qui ne manque ni d'adresse, ni d'invention, ni d'originalité, et qui remporta un très grand succès. — Au théâtre, la première de l'opérette *le doux poison* de M. Gorter, un Nurembergeois, qui dirigeait lui-même et que les acclamations du public appelèrent plusieurs fois à la rampe.

DRESDE. — Beaucoup de Beethoven, de Brahms et de Schumann sur les affiches de nos concerts. Le virtuose témoigne d'une parfaite indifférence pour toute nouveauté musicale.

MM. Schör, Daucher, Mirz et Gaillard nous ont donné une superbe audition du quatuor à cordes de Ravel. Musique quasi géniale par ses sonorités, combien peu organique dans sa structure !

De Bruckner, j'entendais le jour des Morts la Messe en mi mineur pour chœur à 8 voix et orchestre. Quel imprévu, quelle nouveauté, quelle fête pour l'imagination !

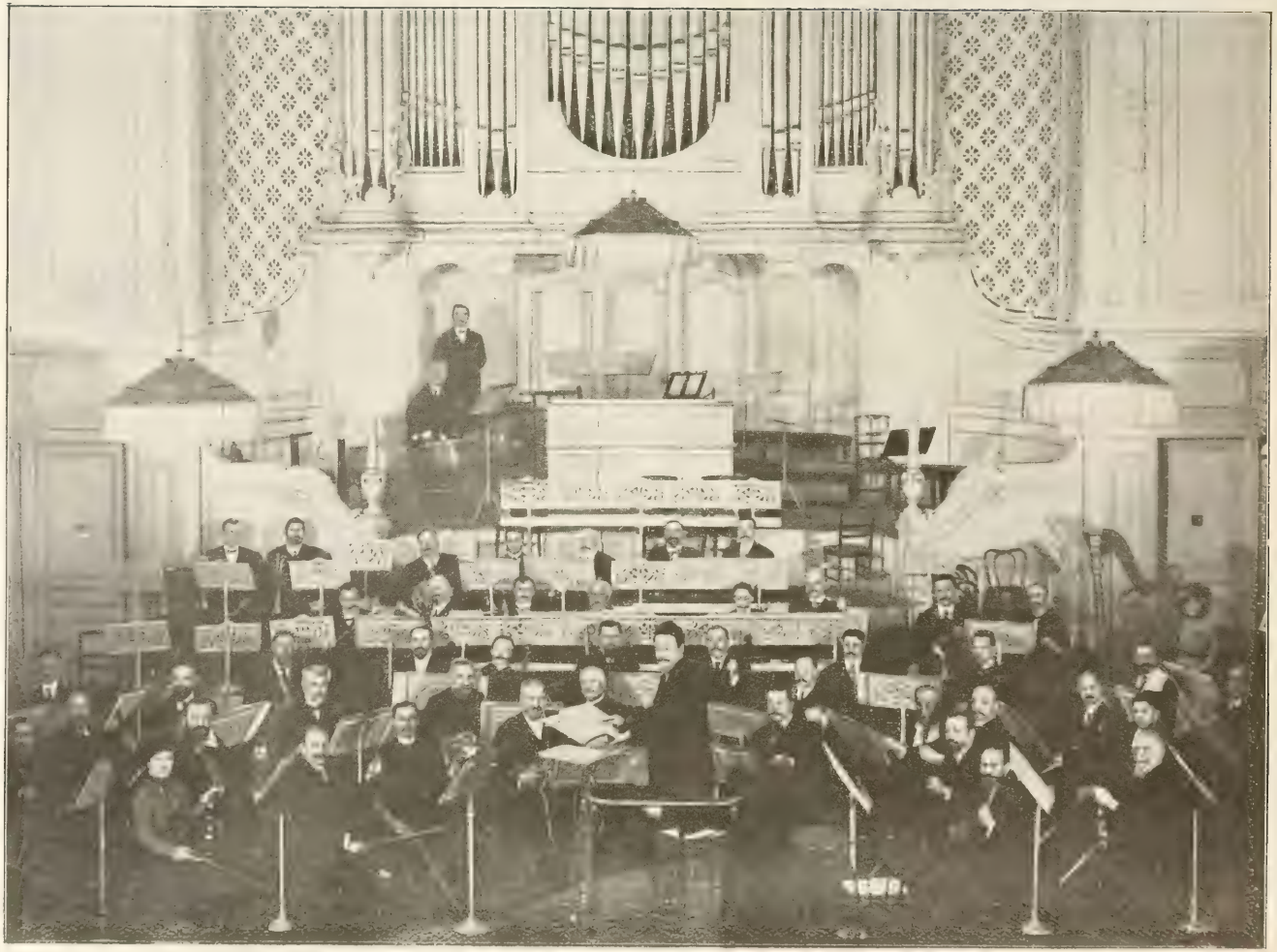
Je vous parlerai le mois prochain des œuvres de M. Mallinson, un anglais, ainsi que du concert d'œuvres d'orchestre de M. Jaques Dalcroze. Citons parmi les interprètes d'œuvres de musique de chambre les noms de Mme Jaques Dalcroze (lieder italiens, allemands, français), Mme Tilly Koenen (charmantes scènes enfantines hollandaises), M. Paul Aron (Children's Corner de Debussy), le violoniste Marteau.

Une belle institution, ici, sont les concerts d'orgue du samedi après-midi, à la Kreuz- et la Frauen Kirche. Composés de collégiens, les chœurs chantent clair et juste.

De temps en temps, un tout vieux musicien, de ceux qui dorment dans la poussière des bibliothèques, un Jean Eckard, un Pretorius, un Böhm, par mégarde, se fait entendre, et c'est alors pour l'auditeur une surprise inattendue, combien agréable !

A l'Opéra, on donne Tiefland de E. d'Albert, et cette semaine le Ring du Niebelungen. L'orchestre y est magnifique de précision et de souplesse. Les répétitions du Rosen Kavalier de M. Strauss se poursuivent activement et l'on parle d'une musique vive, alerte, raffinée.

PRAGUE. — *La Hudebni Revue* (*Revue musicale*) constate dans son numéro de décembre que le S. I. M. est la seule revue de France, qui sache quelque chose du mouvement musical tchèque. Dès lors faisons comme le nègre... — Fêtes le 5 décembre pour célébrer les quarante ans du compositeur Vitiezlav Novak, né à Kamenice sur la Lipa. Distingué d'abord par le Prof. Stecker, élève ensuite de Dvorak, qu'il scandalisait autant par ses hardiesses que par son incrédulité religieuse, M. Novak est aujourd'hui avec MM. Suk, Ostrcil, Foerster et Kovarovic, en Bohème, Nesvera et Janacek en Moravie, à la tête de la vie musicale slave d'Autriche. Sa *Sonate héroïque* et sa *Suite slovaque* pour piano (Mojmir Urbanek, éditeur, Prague) donneront la meilleure idée de son originalité à ceux qui, de longtemps sans doute, n'auront pas l'occasion d'entendre l'orchestre de *Dans les Tatry* ou du *Chant de l'Eternel Désir*. — Le 25 novembre le Théâtre National a donné *Boris Godounov* dans la version Rimsky Korsakof. La critique tchèque s'est déclarée *à l'unanimité* contre l'étranger, qui avait osé conseiller d'en revenir à la version originale. La *Hudebni Revue* se range à l'opinion, qui pourrait la mener loin, que n'importe qui a le droit de modifier une œuvre " quand c'est pour l'améliorer " et M. A. Silhan dans la *Narodni Listy* nous décoche ce trait : " Tant qu'on n'aura pas prouvé que l'original de Moussorgski valait mieux, il faut donner Boris avec les remaniements Rimsky." Alors comment saura-t-on jamais ce qu'il vaut, cet original ? Le *Narodni Divadlo* a du reste eu l'impudence de couper l'acte entier de la scène du peuple sur la grande route, le plus typique de Moussorgski ! C'est sans doute aussi pour le plus grand bien de l'œuvre ? Le plus grand bien dans ces conditions serait de la supprimer toute entière. Évidemment Smetana était un imbécile, qui écrivait de Jakbenice, le 7 octobre 1875, à M. Joseph Jiranek qu'il ne supporterait aucune correction à ses pièces de piano et qui, ailleurs encore, protestait contre les remaniements de ses *Deux Veuves* à Hambourg. Il est vrai que si Mahler, à New York, sans changer une seule note, accentue seulement, *d'une* façon à lui, telle danse de la *Prodana Nevesta*, toute la Bohème proteste. Les revues et journaux de Prague citent les témoignages russes favorables aux remaniements de Boris. Ignorent-ils que les temps ont changé et les points de vue de la critique aussi ? Et que ce qui était impossible avant *Pelleas* ne l'est plus aujourd'hui ? Et que d'autres témoignages pour le *Boris* original peuvent désormais se produire en aussi



L'Orchestre Médical

Il y a quelques années, les Docteurs Vaucaire, Destouches, Kortz, Duchesne, Daniel se réunissaient régulièrement pour faire de la musique ; à ceux-ci se joignirent bientôt d'autres médecins. Un jour ils se comptèrent : ils étaient trente. L'idée leur vient alors de constituer un véritable orchestre ; ils font appel à leurs confrères musiciens et cet appel est entendu. L'Orchestre Médical est créé. Le 2 Février dernier il donnait à la Salle Gaveau un concert des plus intéressants. Nos lecteurs seront peut-être curieux de connaître la composition de cette phalange musico-médicale dont le président est le Dr Richelot et les vice-présidents les Drs Blondel et Lebreton ; la voici : Aux pupitres de 1ers *violons* nous trouvons : les Drs Bloch-Wormser, Boucher, Bourg, Casse, Chaperon, David, Delorme, Didsbury, Doyen, Durand-Fardel, Gauchas, Gerboud, Guichard, Krauss, Levaditi, Lebreton, Levisti, Mathias, Milian, Regnard, Mme Nicolle. Aux pupitres de *seconds violons* les Drs Ancibure, Arnold, Astrug, Bloch, Carra, Chirol-Jardet, Guyochin, Jahan, Jaïs, Kortz, Lombard, Michaux, Mounier, Morhange, Mlle Pokitonoff, Thin. Les *altos* sont tenus par les Drs Destouches, Gaudier, Isambert, Michaux, Picot, Trognon, Stora, Vaucaire ; les *violoncelles* par les Drs Blandin, Bourgeois, Dubois, Garin, Gigon, Hatry, Lauth, Riffaud, Saïssy, Theuveny ; les *contre basses* par les Drs Dumont, Laurent de Belloc, Thiéblement. Pour les instruments à vent nous trouvons les Drs Coupé, Daniel, Greuet, Iselin, Monmarson (*flûtes*), les Drs Fiessinger et Pein (*Hautbois*), le Dr Magnin (*Cor Anglais*), les Drs Granger et Michelin (*Clarinettes*), les Drs Dubreton et Quentin (*Bassons*), les Drs Violet et Vorimèse (*Cors*), les Drs Lanquetin et Lécussant (*trompettes*), le Dr Kiffer (*trombone*), le Dr Lagarde (*tuba*). *Simbales et batterie* : Drs Duchesne, Robert-Simon, Vincent, Virally. Les *harpes* sont confiées à Melles Laskine et Labatut, toutes deux filles de médecins et premiers prix du conservatoire. Nous n'avons pas parlé du chef d'orchestre : c'est M. Henri Busser, le chef d'orchestre de l'opéra, qui est gendre du Dr Sichel.

Il ne suffit pas d'être médecin et musicien pour faire partie de l'orchestre médical ; tout candidat doit satisfaire à un examen préalable ; c'est dire la qualité des exécutions.

Quant au but de cette association, il est double et doublement louable : faire de l'art en faisant du bien. Les médecins de l'O. M. veulent donner des concerts dans les hopitaux pour distraire leurs malades, prêter leur concours à des œuvres de bienfaisance : le Concert du 2 Février était donné au profit de la " Maison du Médecin ", maison de retraite située à Brezolles (Eure et Loire) et destinée à recevoir les vieillards pour lesquels la fortune fut sévère pendant l'exercice de leur profession de médecin.

Mais parlons de ce concert et disons tout de suite qu'il fut plein d'intérêt. D'excellente musique, une exécution précise et toute imprégnée d'un besoin d'idéal à satisfaire, des vers du Dr. Montoya dits par le Dr. Paul Mounet, une pièce d'ombre, des interprêtes parfaits, Mme Vaucaire, la femme du Docteur, Mme Daumas de l'opéra, Mlle Lily Laskine, Mme Nicolle, le Dr. Gigon, n'y avait-il pas là de quoi intérêsser l'élégante assistance qui se pressait Salle Gaveau ? On fit aux œuvres du Dr. Richelot et du Dr. Blondel sur lesquelles nous ne pouvons malheureusement pas nous étendre tout le succès qu'elles méritent. Ce fut une très belle soirée et l'orchestre médical peut se féliciter d'une " opération " aussi bien réussie.

UN ORCHESTRE A TOKYO.

grand nombre ? — En attendant la musique de Moussorgski gagne du terrain même à Prague. Au dernier concert de la *Société du lied* on a entendu au complet *Chambre d'enfants* et *Chants et danse de la Mort.* — A signaler aux derniers programmes de la Philharmonie tchèque : le 6 novembre : l'ouverture *Au printemps* de Goldmark ; la sérénade cordes de J. Jerabek et la *Deuxième symphonie* de Dvorak. Le 18 novembre : *Spriditis*, l'ouverture de J. Wihtol pour une légende dramatique lettone, un *scherzo idyllique* de J. Kricka et la *Troisième symphonie* de Dvorak. Le 20 novembre, le programme est entièrement consacré à Joseph Suk : sa *Première Symphonie*, sa *Fantaisie* pour violon et orchestre et le *scherzo fantastique.* — Le 19 décembre a eu lieu le concert annuel, donné par les journalistes tchèques. Au programme : *Les Idéals*, *épopée de la vie d'un artiste*, du jeune compositeur Rudolf Karel ; *Belisanta* poème symphonique de M. Emil Polak, un Tchèque d'Amérique. — Il existe encore une sœur de Smetana, Ludmila. Elle a eu quatre-vingt dix ans, le 23 novembre. Elle vit à Vienne dans l'indigence. L'Hôtel de Ville de Prague a usé de munificence à son égard et lui a fait remettre cérémonieusement par le conseiller Neumann... cent couronnes ! — En Moravie on continue à s'occuper du Père Augustin Krzizkovski, le précurseur de Smetana dont nous avons parlé. On vient de lui élever un monument à Neplachovice, près de Holasovice, son lieu de naissance. Les deux villages sont en Silésie autrichienne près de Krnov (*allemand :* Jægerndorf), mais tandis que Holasovice est devenu allemand et n'a pas voulu du monument, Neplachovice, demeuré tchèque, l'a accueilli. Il a même fallu occuper militairement le premier pour que la petite cérémonie décidée put avoir lieu devant le maison natale : il s'agissait d'y chanter, en tchèque bien entendu, quelques œuvres du maître. A la messe on entendit outre son *Sanctus*, le *Pasteur et le Pèlerin.* Il s'agit maintenant de lui ériger à Brno (Brunn), capitale de la Moravie, une statue. Un comité s'est fondé, dont le secrétaire est le Prof. Aloys Kolisek, — c'est un prêtre — de Hodonin, qui a pris l'heureuse initiative de demander au Théâtre National de Brno qu'une représentation de gala fut donnée en faveur de ce monument, et, là est l'important, que l'œuvre choisie soit *Jeji Pastorkyna*, le chef d'œuvre si discuté du compositeur le plus avancé de Moravie : Leo Janacek. Existe-t-il un mot français pour traduire *Pastorkyna ?* C'est la *belle fille*, dans le sens: fille d'un premier mariage considérée, lors d'un second, du point de vue du mari ou de la femme, dont elle n'est pas. — La revue *Dalibor* de Prague, l'une des plus anciennes revues musicales tchèques sera dirigée désormais par M. Rudolf Zamrzla, chef d'orchestre au Théâtre National, en remplacement du musicologue A. Rektorys, qui fonde la revue *Smetana*, dont le premier numéro vient de paraître et affiche des tendances " avancées ".

WILLIAM RITTER.

HELSINGSFORS. — Si l'on veut bien considérer que la musique finlandaise est encore bien peu de chose, on devra reconnaître que la vie des concerts est toute proportion gardée assez active dans notre capitale (140.000 hab.) A vrai dire la politique violente pratiquée par la Russie à notre égard est fatale à l'art musical, et lui a fait grand tort depuis quelques années.

La Finlande possède surtout un grand nombre d'artistes que j'appellerai voyageurs, parce qu'ils sont sans cesse en tournée. Les plus célèbres émigrent facilement, et leurs noms vous sont connus. Je citerai par exemple : Mlle Aino Acté, Irma Tervani, Jaernefelt, Mally Burjam, Jenny Spennert etc.... Toutes ces forces musicales ne sont pas groupées, et Helsingsfors n'a même pas d'opéra permanent. La raison doit en être attribuée à la dualité des langues qui règne chez nous et nous divise. La langue des classes aisées est le suédois. Mais le Sénat (composé d'officiers russes et de membres du partie des vieux finnois) et d'une

façon générale les fonctionnaires sont attachés au finlandais, par haine de l'élément suédois. Il en résulte qu'un groupement musical suédois serait sans caractère officiel, et un groupement filandais sans public. Aussi l'opéra construit et assuré par la générosité du précédent Sénat finlandais a-t-il formellement refusé de jouer des pièces suédoises. Il ne donne que des œuvres étrangères ou des œuvres finlandaises. Les premières sont empruntées au répertoire habituel des grandes scènes d'Europe. Les autres nous ont montré ces temps derniers : *Aino* de Melartin, *Daniel Hjort* de Palmgren, et *Eliman Surma* de Merikanto. Il est probable que vous connaissez fort peu ces œuvres et leurs auteurs.

Selim Palmgren, compositeur éminent de Lieder et d'œuvres chorales a mis en musique un drame de notre plus grand écrivain J. J. Wecksel, et qui se nomme *Daniel Hjort*. Il y a là de très jolies scènes et des effets raffinés, pourtant l'ensemble peut-être considéré comme la tentative d'un artiste audacieux. L'harmonie de Palmgren est en effet dans cette pièce basée toute entière sur la gamme par tons entiers. Les motifs conducteurs n'ont rien de très prenant et il n'y a nul effort de polyphonie ou de contrepoint. La musique n'a donc d'autre effet ici que celui d'une atmosphère délicate répandue autour de l'action dramatique.

Tout autre est *Eliman Surma*, composé par le musicien populaire Mérikanto sur un livret de Jalmari Finne. Ici la musique simple, naturelle, vise à l'originalité des thèmes et obtint un grand succès auprès du public.

Les *Concerts Symphoniques* (10 par saison) se trouvent sous la direction du professeur Robert Kajanus, qui cède de temps à autre le bâton à un chef étranger. Nous avons eu Glazounov, et sa nouvelle *Symphonie Finlandaise*, puis un certain nombre de solistes éminents parmi lesquels Gabriel Fauré et Capet. Comme on le voit il y a une vie musicale à Helsingsfors, malgré la difficulté de la politique.

GOSTA WHALSTROEM

BOSTON. — Boston est accablé de musique. Les Concerts symphoniques (deux fois par semaine) et l'Opéra (cinq fois par semaine) empêchent le public de prendre sa part des auditions plus restreintes. On donne bien force billets, mais il semble que les auditeurs attendent qu'on leur envoie en plus une voiture pour se rendre au concert. Malgré tout, le pianiste français A. Borchard a eu une bonne presse ; son exécution de Beethoven et de Mozart a plu ; avec Chopin il prend peut-être un peu trop de liberté.

L'Enfant Prodigue de Debussy a été donné à l'Opéra. Il y a ici une partie de fougeux Debussystes qui, bien que peu nombreux, applaudit ferme à toute œuvre du maître. L'ouvrage a du reste paru très compréhensible et plutôt dans le genre de Massenet. Seulement on peut dire que c'est une cantate et non un opéra. Boston est comme toutes les grandes villes américaines en fait d'opéra ; un grand chanteur excite plus d'intérêt qu'une grande œuvre. Ainsi la Bohême faisait de petites salles. Mme Melba apparaît et aussitôt tout est plein. Faust nous a été donné avec la nouvelle mise en scène de l'Opéra. Puis la *Habanera* de Laparra.

Au concert, à signaler *The Culprut Fay*, poème symphonique du compositeur américain Henry Hadley, œuvre d'orchestration délicate, la symphonie en mi mineur de *Rachmaninov*, intéressante, et ayant cette couleur d'amertume qui plaît tant aux Russes, mais un peu longue. Un symphoniste moderne ne saurait d'ailleurs rien dire d'intéressant et, moins d'une heure. De Scriabine le " *Poème de l'Extase* " a plu. Cette sorte d'extase se vend en gros en Russie. Le " *Brigg Fair* " de Delius sur un sujet anglais a été accueilli froidement. Delius n'a pas encore prouvé ses droits au titre d'iconoclaste de la musique. Enfin Granville Bartock eut du succès avec son *Omar Khayyan*, assez moderne-style, mais bien traité. Le dommage est que le public ne saurait comprendre la marche d'une œuvre comme celle-ci, sans préparation.

Tous ces compositeurs écrivent pour l'avenir. Mais le pauvre peuple du présent n'a-t-il donc pas aussi lieu d'attendre un peu de considération.

LOUIS C. ELSON

MADRID. — Pour la première fois, je vais attirer l'attention des lecteurs de la S.I.M. sur une représentation du Théâtre Royal. J'ai trop critiqué l'interprétation donnée (en cet Opéra peu accueillant), pour ne pas insister sur le spectacle vraiment inouï qu'il me fut loisible de contempler ces jours-ci. Il s'agit de l'*Or du Rhin* où nous entendîmes un Albérich que je qualifierai de prodigieux. C'est un artiste que je n'ai pas l'heur de connaître. Ce que j'en sais par le programme, c'est qu'il s'appelle Challis, et j'ignore son prénom comme sa nationalité. Mais sans chercher à en connaître plus long, je veux dire ici l'impression qu'il nous a causée. Ce chanteur a d'abord une voix auprès de laquelle celles de Chaliapine ou de Titta Ruffo, sont enfantines. Puis il *dit* son rôle d'une façon qui touche au collosal : c'est l'Albérich tel que Wagner l'imagina et ne le vit jamais " réalisé " quant à la qualité de son, et à l'ampleur vocale indispensables pour l'expression de personnages surhumains. Tout en conservant un timbre d'une égalité merveilleuse, cette voix rugit, se lamente, se déchaîne, se ramasse, pleure, rit, et, par dessus tout, parle...

Je n'ai vu Challis que dans un rôle : cela m'a suffi pour me former une opinion que j'étends au répertoire entier des barytons et basses-chantantes Wagnériens. Challis devra connaître auprès des publics internationaux le triomphe réservé aux rares " créateurs ".

Le reste de l'interprétation, autour d'un pareil artiste, m'a paru seulement suffisant. Sans lui je serais sans doute plus louangeur.

HENRI COLLET.

SARAGOSSE. — La Société Philharmonique de Saragosse est toujours très florissante ; nous avons applaudi tour à tour le trio Holander, le pianiste Harold Bauer et le violoniste Fernandez Bordas, Mmes Emilia Quintero et Emilia Frassinessi, le quatuor Rosé. Tous ces artistes nous ont donné des exécutions vraiment remarquables.

MOSCOU. — La *Société russe des Amis de la Musique* qui compte déjà 15 ans d'existence, fêtait dernièrement son centième concert ; il était consacré à Serge Rachmaninow qui, lui-même, exécuta la partie de piano de son concerto. Emile Compère dirigea la Symphonie de Rachmaninow d'une façon parfaite. N'oublions pas que c'est à l'avocat Arcadi Michailovitch Kerzine et à sa femme que nous devons l'existence de cette Société dont les débuts furent très simples mais très intéressants ; les exécutions ne consistaient alors qu'en lieder et musique de chambre ; aujourd'hui c'est dans la grande salle de l'assemblée de la noblesse de Moscou qu'ont lieu les concerts. Notre Société des Amis de la Musique porte le nom de Société Kerzine ; la place qu'elle occupe dans la vie musicale de Moscou est très importante. Souhaitons lui une nouvelle ère de prospérité.

E. VON T.

TOKYO. — Le développement de la musique occidentale s'accentue de plus en plus dans la capitale du Japon. L'*Academie de Musique de Tokyo* est un conservatoire, où l'instruction européenne est largement distribuée tandis que des professeurs indigènes s'efforcent de ne pas laisser tomber en désuétude complète la musique autochtone. Le Japonais est naturellement artiste, et avant l'intrusion de notre musique, il faisait déjà tous ses efforts pour cultiver son art national. Mais aujourd'hui ce qu'on peut entendre de mieux au Japon est européen. La

musique instrumentale l'emporte naturellement sur la musique vocale, car il manque au Japonais un gozier susceptible de rendre nos mélodies. De temps à autre on a l'agréable surprise d'entendre des voix que l'Européen peut considérer comme acceptables, mais on sent combien l'organe japonais a de peine à se plier à ces émissions. La majorité des élèves de l'Académie de Tokyo est féminine, car les femmes montrent ordinairement plus de dispositions pour la musique que les hommes. Le violon et le piano sont les instruments préférés.

Cependant les musiques militaires font aussi de bon ouvrage, et il est regrettable de voir la musique d'orchestre confinée dans les régiments et les escadres. Dans l'orchestre, l'élève du conservatoire se comporte très bien. Mais aucun n'est encore parvenu à prendre le bâton. Les deux chefs d'orchestre de l'Académie sont MM. Junquer et Reuter, tous deux Allemands. Quelques malentendus survenus parmi les professeurs européens l'année dernière ont provoqué le retour en Allemagne du Dr von Koeber, qui se trouvait ici depuis quinze ans, et qu'on peut considérer comme le père de la musique européenne au Japon. C'est une perte irréparable.

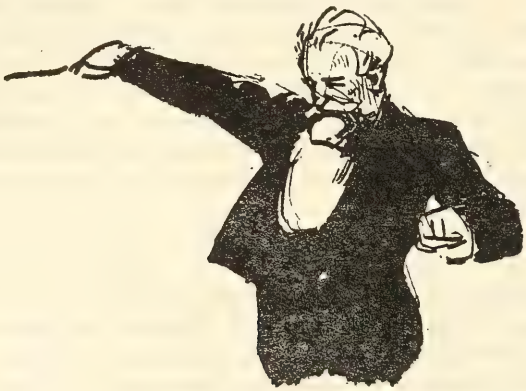
L'orchestre de l'Académie organise régulièrement des concerts patronés par la meilleure société de Tokyo. Voici le programme de celui qui eut lieu le 27 novembre dernier à 2 h., Uyeno Park : sous la direction de M. Junker.

Requiem de Brahms. (Bariton M. Shimidzu). — Concerto en ré de Rubinstein (M. Reuter). — L'arlésienne. — Air d'Odysseus de Bruch (Miss Makajima). — Chœur de voix de femmes de Brahms. — Ouverture d'Oberon.

Le *Théâtre National* est maintenant terminé, et l'ouverture de cette salle attirera certainement l'attention japonaise sur notre opéra, bien que le drame doive former pendant un certain temps le principal répertoire de cette institution.

(*De notre correspondant particulier* : J. Bryan.)

PRIME GRATUITE. — Aux vingt premiers lecteurs qui nous en feront la demande, nous serons très heureux d'adresser l'intéressante brochure de M. Emile Baux, *Notes et documents inédits sur l'Opéra-Comique et quelques uns de ses artistes pendant la Révolution.*



Çà et Là

LES DANSES ANCIENNES A DRESDE

A Jean d'Udine.

Le 29 novembre dernier s'est produit à Dresde, à la salle du Vereinhauss un événement, dont on n'a pas en France signalé l'intérêt et dont cependant la portée sera considérable. Pour la première fois un historien de la musique s'est attaqué, avec tous les éléments dont la science dispose, à la reconstitution des danses françaises du XVIIe siècle. Certes, nous avons tous vu, et ici, comme à Paris, ou dans toute autre grande capitale, des travestis à perruque évoluer sur un rythme de gavotte ou de menuet. Mais entre ces à peu près, souvent agréables d'ailleurs, et le problème de la danse ancienne il y a une certaine distance.

M. le professeur Richard Buchmayer, de Dresde, l'un de nos collègues les plus avertis et les plus épris de l'art rétrospectif a voulu franchir ce pas. Et, après maints tâtonnements, il est parvenu à une réalisation qui a tout au moins le mérite d'être historique. Laissons la parole au savant professeur, auquel je me suis empressé d'imposer la fâcheuse interview.

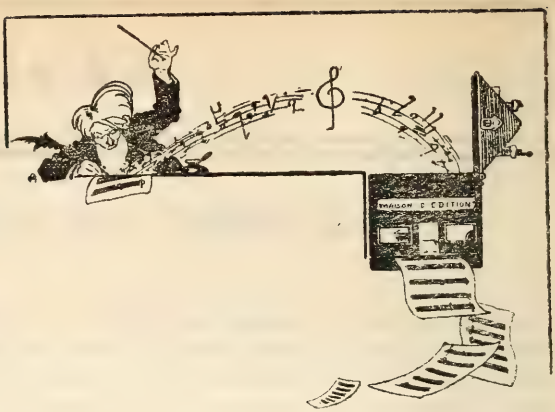
" Je me suis toujours intéressé à la musique ancienne, dit M. Buchmayer, et j'ai donné dans mes récitals de piano plus d'un programme d'œuvres oubliées, que m'ont fournies les bibliothèques de Dresde, Lunebourg, Londres, Berlin etc. Tout naturellement j'en suis venu à me demander quelle corrélation pouvait bien exister entre cette musique si expressive et les mouvements du corps qu'elle accompagnait si souvent. Je m'entourai de tous les ouvrages théoriques et didactiques anciens, et me plongeai dans les 900 volumes du Mercure Galant. Une fois armé de notions claires et précises je pus aller de l'avant. J'eus le bonheur d'intéresser à ces recherches Mlles Clara et Martha Gaebler de l'Opéra royal de Dresde et nos essais pratiques commencèrent. Je divise les danses anciennes en danses de société et danses de théâtre. Les premières soumises à l'étiquette et aux rigueurs de la bienséance mondaine. Les autres s'inspirant au contraire de la liberté des postures et des " entrées ". Danses à deux, ou à un personnage, danses de Pécour, courante où triomphait le Grand Roi, ou figures de ballet sur la musique de Lully, toutes ces formes disparues des rythmes corporels peuvent être aujourd'hui reproduits, grâce aux *Chorégraphies*, qui ont jadis pris soin d'en écrire et d'en décrire les différents pas. Ce qui manque, c'est la persévérance nécessaire pour accomplir un travail fidèle (mais ingrat) de reconstitution précise. Et c'est de ce côté que j'ai dirigé mes efforts.

Reviendrons-nous aux danses de Louis XIV ? Ce n'est pas là la question ; les reconstitutions de ce genre ont pour but de connaître le passé, et non pas d'inspirer le présent ou l'avenir.

Ce qu'a obtenu M. Buchmayer, guidant Mlles Goebler, c'est à dire l'érudition alliée à la compétence pratique, il faut venir à Dresde pour le voir. A moins... que Paris ne veuille s'offrir le luxe d'un divertissement de ce genre véritablement royal. Tout est possible. Mais n'est-il pas curieux de voir la danse défunte restaurée précisément au même moment et au même lieu où Jaques-Dalcroze instaure un art tout nouveau de la chorégraphie, et qui sait si l'ancien n'est pas, en cette circonstance, plus près de l'avenir que nous ne le croyons ?

ALBERT JEANNERET.

L'Édition Musicale



(1) A la Coopérative des Compositeurs. (2) Demets. (3) Durand. (4) Heugel. (5) Rouart. (6) Imprimerie Nationale de Bruxelles (Laeken). (7) Sénart et Roudanez. (8) Venturi à Bologne. (9) Universal Edition à Leipzig.

PIANO. — Deux *Toccatas :* l'une de **M. Louvier** (1), qui ne nous révélera rien de bien nouveau et une de **M. Kovacs** (2), d'allure fort modeste, elle aussi ; M. Kovacs deviendrait-il réactionnaire ?..... Non, car il nous envoie en même temps une *Bourrée Bourrue*, — oh, combien ! — qui est évidemment ce que l'on peut faire de plus osé en ce genre, musique agressive, baroque et révolutionnaire, d'une acidité à laquelle l'oreille a besoin de s'habituer.

M. Herbert Fryer nous représente assez bien, au contraire, la musique d'hier, ou même celle d'avant hier avec ses pièces diverses pour piano (2). *Etude-Caprice*, *Improvisation*, *Humoresque :* tout ceci est bien terne ; ce n'est même pas de la musique de salon, puisque tout brillant y fait défaut. *Deux petites Valses*, un *Menuet de Concert* et une *Gavotte*, du même auteur viennent nous prouver une fois de plus combien il est plus facile de manier le pastiche que de faire œuvre originale. **M. Swan Henessy** (2), plaira à tous avec ses quatre jolies *Valses*, Op 32. Je goute surtout la 2e intitulée Espagne, ou le rythme se martèle d'un claquement de castagnettes et la 3e, intitulée Suisse, danse montagnarde où l'on entend le bruit de gros souliers ferrés battant le sol.

MM. Hugo Rasch, Swan Henessy, G. Loth, A. Delacroix et **Herbert Fryer** ont réuni en un seul cahier diverses pièces et Variations sur le même thème (2). Ce thème n'est ni fort mélodieux, ni fort suggestif. Bien souvent, nos auteurs ont eu plus l'air de se battre avec lui que de s'y adapter. Cependant M. Loth a encore trouvé moyen d'y surajouter le motif de deux chansons enfantines bien connues. M. Rasch, moins complexe, en a extrait 8 très agréables variations : c'est à elles que vont toutes nos préférences.

Passons aux Transcriptions : un musicien bien élevé ne peut se dispenser aujourd'hui d'avoir créé une petite collection qui porte son nom : et où les auteurs anciens, parfois agréablement retouchés, viennent reprendre, grâce à lui, un lustre nouveau. Ceci n'est point pour chercher querelle à **M. Kovacs,** qui nous donne l'occasion de relire deux délicieuses pièces du Fitzwilliam Virginal Book : *Barafostus's Dream* et *Quodling's Delight*, dont il a transcrit en toutes notes, les vétilleux ornements. Sa collection (2) comprend encore une *Etude* et *Trois Caprices de Scarlatti*, étincelants de verre et de gaieté. Mais pourquoi venir proposer au lecteur une version simplifiée des passages qui offrent quelque difficulté ? Le lecteur n'est que trop porté à ce genre de trahisons ; et que dirait M. Kovacs, si Scarlatti, usant d'une juste réciprocité, revenait sur terre pour remettre au gout de son temps la Bourrée Bourrue de tout à l'heure.

Mlle Selva vient de transcrire *Trois Chorals de Franck* (3). Ces radieux chefs d'œuvre ne s'accommodent pas toujours très aisément des ressources restreintes du piano ; et la main gauche y accomplit pas mal de sauts périlleux, sans parvenir à jouer au complet les basses confiées originairement au pédalier.

M. Charlot réduit à deux mains les *Contes de ma mère l'Oie de Ravel* (3) et **Mme Delage Prat** le *Scherzo du 2e Concerto de Théodore Dubois* (4), morceau d'une tenue toute classique, qui rappelle par endroits certaines pages de Mendelssohn. **M. Ducasse** transcrit lui même, pour deux, et pour quatre mains son *Prélude pour un Ballet* (3), musique de rêve aux sonorités mystérieuses et captivantes. **M. Swan Henessy** compose une amusante et facile petite *Suite à 4 mains* d'après d'anciens airs irlandais (2).

CHANT. — Le dernier Fascicule des *Chansons de France* (5) est consacré à des Airs bretons du pays de Vannes, dont le dialecte, très différent du breton usuel avait été jusqu'ici un obstacle à tout dépouillement du Folk Lore en cette région.

Il est bien rare de voir poète et musicien réaliser une aussi intime et harmonieuse association que M. René Lyr et **Harold Bridgman** dans leurs trois Poèmes : *Le Soir*, *Ta Joue*, et *Plain Chant du soleil* (6) pour voix graves. Le vers et la mélodie, enveloppés d'une même subtilité, ont recours aux raffinements les plus quintessenciés du langage poétique et du langage musical. Et avouons le, s'il est quelquefois nécessaire de s'y reprendre à deux fois pour saisir la mélodie un peu nuageuse de M. Bridgman, le même effort ne sera pas de trop, pour comprendre dans toute sa profondeur, la pensée de M. René Lyr.

Même modernisme ; mêmes raffinements de part et d'autre, dans l'*Apparition* (7) musique de **Mlle Sauvrezis** sur des paroles de Mallarmé ; mais ici, le contour mélodique est plus aisément saisissable ; quelques passages sont d'une très jolie couleur. *Terrienne*, mélodie pour voix moyennes, de **Crocé Spinelli** (3), sur des paroles de Richepin, rentre dans la catégorie des morceaux de salon.

INSTRUMENTS. — **M. Vatielli** publie deux *Sonates* pour violoncelle de *Giuseppe Iachini* (8), bien caractéristiques de l'ancienne école italienne par la haute simplicité de leur écriture. Le *Concerto pour violoncelle* de **J. Jongen** (3) (partie d'orchestre réduite au piano) est une œuvre d'une haute tenue ; dans l'andante, certaines phrases douloureuses et alanguies rappellent les Ballades de Chopin ; le finale d'un rythme très franc, donne au contraire une vive impression de vigueur et de santé.

La place me manque pour analyser longuement le *Trio* du jeune **Korngold**. L'auteur qui a passé l'âge heureux des enfants prodiges, cherche sans doute à se défendre de tout reproche de puérilité ; et les défauts que l'on s'attendrait à trouver chez un musicien de 13 ans, sont justement ceux qui lui manquent le plus. Cette œuvre sévère et compliquée peut prendre rang parmi les productions les plus mures de l'école allemande contemporaine.

A la dernière minute, je vois arriver la *Sonate* en Ré mineur pour piano et violoncelle de notre collègue **Bertelin** (2) ; je n'ai que le temps de jeter un coup d'œil sur une admirable couverture d'un rouge pompéien, qui est à elle seule un régal pour les yeux.

V. P.

Courrier Financier

L'activité financière d'un pays, comme l'ensemble de son évolution économique, est soumise à d'incessantes modifications.

Ces modifications répondent à des besoins nouveaux de toute nature, à des transformations de la vie sociale, des habitudes, voire même des goûts.

Qui aurait pu prédire, il y a une vingtaine d'années, au moment où les principales émissions consistaient en valeurs de chemins de fer français, de charbonnages ou de mines sud-africaines, que, dix ans après, la presque totalité des capitaux serait absorbée par des émissions de fonds d'Etats étrangers et d'obligations de chemins de fer garanties par des Etats ?

De même, la modalité de ces placements s'est modifiée, en ce sens que l'on procède maintenant plutôt par émissions publiques que par introduction en Bourse, et le marché de la spéculation est de plus en plus délaissé au profit des achats directs, aux guichets des banques.

C'est en partie à cet état de choses qu'il faut attribuer le nombre croissant des émissions dont le montant pour la seule année 1910 dépasse le chiffre de 5 milliards de francs ; c'est aussi une des raisons qui peuvent décider les capitalistes à ne pas s'effrayer de l'abondance des offres qui leur sont faites depuis quelques années.

Il y en a d'autres dont l'importance n'est pas moindre :

Tout d'abord, ne perdons pas de vue que nous allons entrer dans une période intensive d'amortissements et de remboursements des emprunts qui ont été émis vers le milieu du siècle dernier.

D'un autre côté, on constate que, depuis quelque temps, le taux moyen de placement de la fortune mobilière française s'est accru d'une façon constante. Cette transformation s'est opérée sous forme d'arbitrage des bonnes vieilles valeurs françaises contre des titres rapportant 4 et 5 %.

Si l'on calcule l'augmentation de revenu qui peut se produire de ce fait sur l'ensemble des valeurs mobilières étrangères détenues par les portefeuilles français, on est frappé de l'importance du chiffre qui s'ajoute de ce fait à ceux que nous avons donnés ci-dessus.

En effet, l'ensemble de notre fortune mobilière est évalué approximativement à 110 milliards de francs, sur lesquels 40 milliards environ représentent des valeurs étrangères : fonds d'Etats, obligations de chemins de fer, actions, etc., qui correspondent, en prenant comme base le taux moyen de 4 % l'an, à 1,600 millions de revenus annuels. Or, en supposant, que, par suite des arbitrages qui continuent à se produire régulièrement, le taux moyen de ces placements soit porté à 5 % — et il n'y a là aucune exagération — il faudrait tabler de ce fait sur une augmentation de revenus d'environ 400 millions, qui viendraient s'ajouter aux sommes provenant des amortissements, remboursements, etc., et augmenter d'autant le chiffre de disponibilités annuelles.

On voit qu'il n'y a pas lieu de s'exagérer l'importance de l'augmentation des émissions enregistrées ces temps derniers : elle est due, en grande partie, à ce fait que nous traversons en ce moment une période de grandes transformations et tout fait présumer que, de plus en plus, les capitaux disponibles seront suffisants pour répondre au développement de l'outillage économique mondial.

Société Auxiliaire des Banques Régionales

34, Rue de la Victoire, Paris.

VIIe Année. N° 3. 15 Mars 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

BOILEAU & SYLVIE, histoire d'une romance, par A. Rey. ◆ GESTE FACIAL & GESTE LARYNGÉ, par R. Fournier et Dr P. Laurens. ◆ ERIK SATIE, par J. E. avec un portrait par Antoine de Larochefoucauld. ◆ SOUVENIRS DE FAMILLE DE H. M. BERTON, par M. Ténéo, (*Suite*). ◆ LES LIVRES ◆

LETTRE DE VOYAGE, par Wanda Landowska, avec un portrait de Granados, par Nestor. ◆ LEURS MAINS, (Mains de *G. Hüe et de S. Lazzari*), par P. Jobbé-Duval. ◆ LE ROSENKAVALIER, par Lazare Ponelle. ◆ A TRAVERS LES REVUES. ◆ L'ÉDITION MUSICALE. ◆ THÉATRES ET CONCERTS. ◆

RÉDACTION :
22, Rue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS.

Le numéro :
France et Belgique 1fr.50 Union 2 f
Un an — 15 fr. — 20 f

Copyright by S. I. M 1911.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté aes Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*

BOILEAU ET SILVIE

HISTOIRE D'UNE ROMANCE

Le *Supplément des Antiquités de Paris*, publié en 1639, peu avant le temps qui va nous occuper, donne, sous le titre " du lieu de Saint-Prix ", la page suivante [1] :

A cinq lieues de Paris, et deux de Montmorency, du même côté, est le village de Saint-Prix, célèbre pour la dévotion qu'une bonne partie de la France a à ce saint martyr, vu qu'au mois de juillet, le douzième, jour de sa fête, et le dimanche ensuite, il s'y trouve si grande quantité de peuple, tant de Paris que de divers endroits, qu'il n'est presque pas possible d'entrer en l'église, et, tout le long de l'année, ce ne sont que pèlerinages pour des personnes impotentes des bras et des jambes, dont plusieurs, selon leur foi, en ont ressenti de grands soulagements ; beaucoup de miracles s'y sont faits, qui rendent la vénération plus ardente ; son autel est entouré de potences [2], mains, jambes et pieds de cire, les uns les y ayant laissées (*sic*) après avoir reçu guérison ; les autres, pour l'accomplissement du vœu qu'ils y font, y laissent ces jambes et bras de cire.

Le sanctuaire de Saint-Prix, fréquenté surtout par le peuple, nous dit-on, attirait aussi parfois les beaux esprits. L'un d'eux a conté son pèlerinage et sa déconvenue ; cas extraordinaire assurément, et qui ne

[1] *Supplément des Antiquités de Paris, avec tout ce qui s'est fait et passé de plus remarquable depuis l'année* 1610 *jusqu'à présent ;* par D. H. I., avocat au parlement (Jobert ?). Paris, 1639, in-4°, p. 96.

[2] Ce sont des béquilles.

prouve rien contre la foi des autres : il n'avait pas, au fond, le désir d'être guéri. Il était poète ; écoutez sa plainte :

J'ai beau m'en aller à Saint-Prit.
Ce saint, qui de tous maux guérit,
Ne saurait me guérir de mon amour extrême.
Belle Philis, il le faut avouer,
Si vous ne prenez soin de me guérir vous-même,
Je ne sais plus du tout à quel saint me vouer.

Quel rimeur a tourné cela ? ... Chaulieu ? ... Benserade ? ... Sûrement quelque profès en l'art des ruelles. — Non, vous en êtes à la fois très près et très loin. L'auteur de cette épigramme, — ainsi parlait-on alors, — ne la récitait que pour s'en moquer, et pour en faire voir le ridicule : " Quand je mourrai, disait-il en riant, je veux la laisser à M. de Benserade. Elle lui appartient de droit ; j'entends pour le style." Le tour de main était en effet celui de Benserade ; mais la main, — qui l'eût dit ? — celle de Boileau. Ainsi le satirique du grand siècle,

De tout faux bel esprit l'ennemi redouté,

confessa-t-il que, dans un écart de jeunesse, il avait dérobé une fleur au jardin des Précieuses.

Le zèle indiscret d'un Brossette, l'avocat lyonnais, commentateur et confident de Boileau, a conservé le madrigal ; n'osant pas cependant, après cette condamnation qu'il rapporte lui-même, le mettre, au rang des œuvres avouées, il l'a relégué dans le demi-jour d'une note, au bas de la page [1]. Mais ce n'est pas à nous de railler sa dévotion, puisqu'elle a perpétué le souvenir de cet événement : Boileau est venu à Saint-Prix.

En quel temps ? En quelle compagnie ? Belle matière pour l'historien du village ! Il n'aura garde de la laisser échapper. Que les personnes de haute littérature ne se hâtent pas de sourire de sa gravité et de sa découverte. Les petites choses tiennent à de plus grandes ; il est possible que tout ne soit pas à dédaigner, pour les commentateurs et les biographes de Despréaux, dans le mince tribut offert par Saint-Prix à la mémoire du poète.

[1] *Œuvres de M. Boileau-Despréaux, avec des éclaircissements, etc., rédigés par M. Brossette, augmentés, etc., par M. de Saint-Marc.* Paris, David et Durand, 1747, 5 vol. petit in-8. T. II, p. 389.

I

Relisons le quatrain bien connu [1] :

Sur le portrait
de Rocinante, cheval de don Guichot.

Tel fut ce roi des bons chevaux,
Rocinante, la fleur des coursiers d'Ibérie,
Qui, trottant jour et nuit, et par monts et par vaux,
Galopa, dit l'histoire, une fois en sa vie.

Brossette en prend occasion pour raconter cette anecdote : " L'auteur fait ici le portrait d'un méchant cheval sur lequel, étant fort jeune, il avait été voir sa maîtresse au village de Saint-Prix, près Saint-Denis (voyez *Poésies diverses*, IV). Il avait fait de ce voyage une relation en vers et en prose, et M. de La Fontaine, auquel il la montra, s'arrêta principalement aux quatre vers qui sont ici. Il supprima le reste. Il se souvenait pourtant d'une autre épigramme qui faisait partie de cette relation." C'est celle que nous avons transcrite plus haut. Les éditeurs de Boileau datent ces bluettes de 1656 à 1660.

" Voyez *Poésies diverses*, " dit Brossette, pour abréger. En s'y reportant, on saura quelle était la " maîtresse " que le jeune cavalier allait voir à Saint-Prix : " une fille fort spirituelle, nommée Marie Poncher, qu'on appelait dans le monde Mlle de Bertouville. Cette aimable et vertueuse personne [2]... " Mais j'interromps l'auteur au milieu de sa phrase, parce que de ce peu de mots naissent plusieurs questions qu'il faut éclaircir avant de l'écouter davantage.

" L'aimable et vertueuse personne " dont il parle était ainsi une fille du meilleur monde, digne du pur hommage des vingt ans de Boileau. " Maîtresse " doit s'entendre dans un sens très usité au XVIIe siècle, et que le nôtre ne connaît plus guère. Ces vers de Malherbe l'assimilent à la dame des anciens chevaliers :

L'on ne peut trop louer trois sortes de personnes :
Son saint, sa maîtresse et son roi.

[1] *Œuvres*, édit. Saint-Marc, même page.
[2] *Œuvres*, édit. Saint-Marc, p. 425. " Bertouville " ou " Bretouville, " comme était Brossette ; c'est le même vocable. On verra plus loin ma raison de préférer la première forme.

Un roman semble commencer, dont il faut définir les personnages. Pour Boileau, ce qui le touche alors est fort connu ; il n'avait pas beaucoup plus de vingt ans, et venait à peine de descendre de cette guérite, située au-dessus du toit paternel, où l'on avait logé sa triste enfance.

Fils, frère, oncle, cousin, beau-frère de greffier,

il étudiait la procédure chez le greffier du parlement, son beau-frère, Jean Dongois ; il se faisait recevoir avocat, sans aller plus loin qu'une première cause.

Son père, soixante ans au travail appliqué,
En mourant, *lui* laissa, pour rouler et pour vivre,
Un revenu léger et son exemple à suivre.
. . . . . .
Dans la poudre du greffe un poète *naissait.*
. . . . . .
Dès lors, à la richesse, il fallut renoncer [1]...

Ainsi la vie s'annonçait pour lui médiocre, incertaine. D'une façon précise, il trouva dans le patrimoine paternel douze mille écus et une petite noblesse, si jamais il y eut noblesse ailleurs que dans un mémoire payé fort cher à un généalogiste mal famé et dans un arrêt critiqué par les d'Hozier et les Clairambault. Le clerc de Dongois se croyait simplement alors " né d'aïeux avocats ". Tel se présente, en sa jeunesse et en sa modestie, échappé de basoche, avocat naïf, poète à peine éveillé, ce Nicolas qui aurait été amoureux et accueilli de Mlle Poncher.

Il est plus long de dire la naissance de cette jeune fille.

Les Poncher, ou " Ponchier " devrait-on plutôt dire, famille tourangelle peu ancienne, quelques prétentions qu'elle ait eues, s'annoncent pompeusement, au musée du Louvre, par une statue de chevalier couchée sur un tombeau : un financier du XVIe siècle gît dans cette armure. Le plus connu est Étienne, évêque de Paris, puis archevêque de Sens, chancelier, homme d'État éminent, mêlé aux grandes affaires de l'époque. Le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous le Règne de François Ier* lui consacre une seule ligne, mais qui a son prix : " Il était très homme de bien en son temps. " Son neveu François, — fils de Louis, — qui le remplaça à

[1] *Œuvres*, édit. Saint-Marc, Épître V, vers 112, 108 et s., 116, 119.

l'évêché de Paris, n'y montra aucune vertu. Encore plus indigne de lui fut, peut-être, son neveu Jean, — fils de Jean, — général de Languedoc, puis trésorier des guerres, un financier de l'école de Semblançay, et qui eut la même fin : il fut pendu.[1] Il y eut une histoire horrible de cadavre disputé entre les gens de justice et la famille, et finalement mis en pièces, pour abréger la honte du gibet.[2] Depuis, on a douté de la culpabilité de ce malheureux, comme de celle de Semblançay. Les amnisties d'ailleurs ne tardaient guère, et le lustre d'une famille ne souffrait pas d'une pareille tragédie.[3] Un fils du supplicié, s'appelant Étienne comme son grand-oncle, fut archevêque de Tours ; un second, vice-président de la Chambre des comptes ; un autre, maître des requêtes ; une fille, enfin, épousa son cousin Jacques Hurault, frère du chancelier de Cheverny. Nul de ces quatre enfants ne laissa de postérité.

Beaucoup de personnes ont cru que là s'arrêtait la descendance des Ponchier. Mais ne s'est-elle pas perpétuée irrégulièrement ? On en va juger. Dans certain procès dont il sera question plus loin, un mémoire a été produit où il est prétendu que l'évêque de Paris François, marié, avant qu'il ne fût d'église, à Jeanne du Hautbois, en eut un fils. Celui-ci, qui s'appelait François comme son père, ayant embrassé, l'un des premiers, le parti de la Réforme, fut, " pour ce, contraint de quitter le royaume et tous les biens qu'il y avait, pour se retirer en Allemagne et en Suisse. " On le mit, conformément à la loi, sous la tutelle de son cousin germain Étienne, archevêque de Tours, dont il avait été le secrétaire. Il se fit ministre de la nouvelle religion, et vécut obscurément, ayant, pour sa foi, tout abandonné, patrie, fortune et son nom même. Mais, sur ce point délicat, ne disons rien au delà des textes[4] : " Il avait fait fonction de ministre de ladite religion pendant quarante-cinq à cinquante ans, contraint à ce sujet de déguiser son nom, s'étant fait appeler quelquefois de Cherpon, et il s'était enfin retiré en Suisse, où on l'avait vu porter le

[1] Le 24 septembre 1535.

[2] *Journal d'un Bourgeois de Paris sous le règne de François Ier*. Paris, Renouard, 1854 ; édition Lalanne, p. 437, 455, 462.

[3] Les procès de financiers ont été maintes fois revisés par l'histoire. Voici sur celui de Poncher une note qui expliquera le doute dont j'ai parlé : " Sous François 1er, Jean de Ponchier, accusé par Renier Gentil, italien, son commis, qui lui avait dérobé ses quittances, et ne pouvant se justifier faute de cela, fut pendu en l'an 1528 [date erronée, nous le savons], et le même Gentil, accusé depuis par un homme qui avait été son domestique et qui était lors président aux Enquêtes, et les quittances qu'il avait prises ayant été trouvées chez lui, fut aussi pendu, et la mémoire de Poncher rétablie. " Bibl. nat. Mss. *Pièces originales*, vol. 2327, PONCHER, n° 374.

[4] Voir particulièrement, parmi les *Pièces originales* déjà citées, les nos 384, 481 à 484, 502 et 564.

nom et les armes de Ponchier, qui sont *d'or au chevron d'azur, accompagné de trois coquilles de sable.*" Armes incomplètes, pour le dire en passant.

Puis, quel revirement inattendu ! "Il fut retiré de l'hérésie par les soins de ses parents, étant avancé en âge. Il rentra dans l'Église, et mourut en bon catholique. Il s'était mésallié." En effet, il avait épousé successivement deux filles de bourgeois, l'une de Paris, l'autre d'Orléans. Trois fils qu'ils eut d'elles, Jean, Daniel et Abraham, revinrent en France, et, à propos d'un procès avec les habitants de Loudun, se firent reconnaître la qualité de noble par la Cour des aides, en 1610. Leur patrimoine avait passé dans la famille du trésorier, à cause de la tutelle qu'elle avait eue de leur aïeul fugitif, et, des mains de Marguerite Hurault, la dernière de cette branche, à celles du chancelier de Cheverny, son beau-frère. Pour leur rendre quelques titres dont ils avaient affaire dans leur procès, on les obligea de renoncer à l'héritage de Marguerite, traité assurément léonin, et leur spoliation fut ainsi consommée. Marguerite était morte en 1582, ce qui fit croire que les Ponchier s'éteignirent cette année-là. — Voilà une opinion publique gênante.

Cependant Abraham, le seul à considérer ici, tira parti de la connaissance de l'allemand qu'il avait acquise dans sa jeunesse, et se fit recevoir "secrétaire et interprète du roi en la langue germanique." Marie Le Grand, une fille de bourgeoisie qu'il épousa, — encore une mésalliance, — lui donna cinq enfants, parmi lesquels Laurent, lieutenant aux gardes françaises en 1645, et Rodolphe, truchement au régiment des gardes Suisses en 1654[1]. Laurent signait les quittances d'appointements de son emploi : "de Poncher Bertouville[2]." Ce nom marque le terme de notre longue poursuite : l'officier aux gardes eut une fille appelée Marie, notre héroïne, ainsi placée dans une curieuse généalogie.

Nos réserves sont faites ; acceptons désormais la prétention de son aïeul. C'était une "Poncher", — forme nouvelle de "Ponchier", — issue, non de la branche luxuriante des financiers, mais d'un rameau bâtard, et dépéri en terre étrangère ; une fille noble, peut-être, mais très rapprochée de la roture par sa lignée féminine ; spirituelle, elle l'a prouvé, et sans dot. Elle est de plain pied, en vérité, avec le jeune

[1] Les autres se nommaient François, Denise et Marie.

[2] *Pièces originales*, nos 260 et 261. Ici on écrit "Bertouville", plus loin "Bretouville". J'ai préféré naturellement l'orthographe de la signature.

Despréaux ; elle a pu le rencontrer sur son chemin, et, l'ayant vu, sans dérogeance y penser.

II

Un nouveau problème est de savoir l'occasion de cette rencontre. La réponse, — qu'on m'en croie sur parole d'abord, — se trouvera dans ces lignes de Brossette : " Mlle de Bertouville était nièce d'un chanoine de Saint-Paterne, au diocèse de Beauvais." La réponse, ai-je dit, est là ; mais il faut quelque effort pour l'en dégager.

Si vous refeuilletez les *Pièces originales* du dossier Poncher, vous finirez par y découvrir, sur un petit papier, long et large comme le doigt, et de l'écriture la plus fine, une note concernant le baptême d'un frère de Mlle de Bertouville [1]. La mère de l'enfant s'appelait Jeanne Vialard, et le parrain, un oncle évidemment, nommé Claude Vialard, était abbé d'Épernay et archidiacre de Reims. Ces titres ne sont pas ceux de l'oncle signalé par Brossette ; mais la *Gallia Christiana*, qui donne la série des abbés d'Epernay, avec quelques mots sur chacun d'eux, concilie aisément nos textes [2]. Le chanoine et l'abbé ne font qu'une seule personne, ayant nom " Claude Violart ", mal écrit " Vialard " dans la note-ci-dessus. L'abbé a troqué son bénéfice, en 1645 [3], contre un canonicat à la Sainte-Chapelle.

Là, certainement, Boileau s'est lié avec le chanoine ; je n'en ai pas la preuve écrite, mais une explication si naturelle, que personne n'y contredira. Il faut assurer ce premier pas vers la réunion cherchée.

Tout rattachait Boileau à la Sainte-Chapelle : ses origines, les premières habitudes de la vie. Il a passé sa jeunesse dans la cour du Palais, étudiant successivement le droit et la théologie, à l'ombre de l'église où il avait été baptisé. Il est né dans une maison de la sixième chanoinie, située rue de Galilée, une rue de l'enclos. Cette chanoinie eut pour titulaire, entre autres, Jacques Tardieu, qui la résigna, et devint le

[1] N° 555. " 19 juillet 1642 — Baptême de Claude, fils de Laurent de Poncher, sieur de Bretouville, capitaine de cavalerie et de Jeanne Vialard.
" Parrain : Claude Vialard, abbé d'Épernay, chanoine et archidiacre de Reims.
" Marraine : Marie Le Grand, femme d'Abraham de Poncher, secrétaire et interprète ordinaire du roi."

[2] Tome IX, col. 287.

Il le possédait en depuis 1639.

lieutenant criminel avare, bafoué dans la dixième satire [1]. Il avait tenu sur les fonts Jacques Boileau, frère de Nicolas, futur docteur de Sorbonne, destiné à être le successeur médiat de son parrain, dans la même chanoinie. Chanoine également Gilles Dongois, le neveu de Despréaux, né la même année que lui, son camarade au collège de Beauvais, son compagnon de toute la vie [2]. On voit quels liens nombreux unirent la famille et le chapitre.

Boileau était mieux préparé pour devenir l'historiographe du chantre que celui du roi, et il conta plus allègrement l'assaut du lutrin que la campagne de Flandre. Il a écrit dans quelque avis au lecteur de son poème, afin de calmer les susceptibilités du voisinage : " Principalement les chanoines de la Sainte-Chapelle sont tous gens, non seulement d'une fort grande probité, mais de beaucoup d'esprit, et entre lesquels il y en a tels à qui je demanderais aussi volontiers leur sentiment sur mes ouvrages qu'à beaucoup de Messieurs de l'Académie." Puis il assurait qu'il avait eu soin de faire ses personnages d'un caractère " directement opposé " au caractère de ceux qui desservaient cette église [3]. La vérité, connue depuis longtemps, est qu'il eut moins de scrupules, et qu'il mit en scène au moins cinq chanoines, sans compter les chapelains et les personnages accessoires [4]. Peu importe d'ailleurs ; le passage cité prouve surtout que le monde de la Sainte-Chapelle était à ce point ouvert et familier à l'auteur du *Lutrin*, qu'il dut se défendre d'y avoir choisi ses modèles.

Concluons donc que l'invraisemblable serait qu'il n'eût pas connu Violart. Sûrement, il fréquenta sa maison, qui était celle de la cinquième chanoinie, — toutes ces demeures canoniales se touchaient ; — il y vit sa nièce, distingua cette agréable compagne de ses dernières années ; voilà, sans forcer les choses, nos jeunes gens réunis. Tout n'est pas dit cependant : le chemin leur reste à faire de la cour du Palais à Saint-Prix. Là est le

[1] Mme d'Épinay était une Tardieu d'Esclavelles ; les Tardieu de Maleyssie, anciens propriétaires du château de Maugarny, à Margency, sont de la même famille.

[2] Gilles Dongois, né le 9 mars 1636, fut élevé, au collège, avec son frère aîné, Nicolas, et ses trois oncles, Gilles, Jacques et Nicolas Boileau. Il était fils de Jean Dongois, greffier de la Grand'Chambre du parlement de Paris. Son frère Nicolas fut greffier en chef du même parlement, "l'illustre M. Dongois", comme dit Despréaux dans une note de la sixième épitre.

[3] *Œuvres*, édit. Saint-Marc, t. II, p. 177.

[4] Voici les noms des douze chanoines, en 1672, dans l'ordre des chanoinies : Danse, du Tronchay, Gobert, Barjot, Aubery, de Broglio, Dongois, Barrin, — qui était en même temps chantre, — Le Cyrier de Neufchelles, Olivier, Le Fèvre de l'Aubrière, du Fos. On sait que Danse, Aubery, Tardieu de Gaillerbois, prédécesseur de Broglio, Le Fèvre et Barrin figurent dans *le Lutrin*. Danse, Aubery et Le Fèvre, sous les noms de Évrard, Allain et Fabri, sont très nettement ridiculisés.

rendez-vous signalé dès le début, et où il les faut conduire, parce que, là seulement, l'historien du village a le droit de s'emparer d'eux.

Le passage ou, si l'on veut, la transition est inattendue et fort simple : Boileau, qui s'y connaissait, l'eût appréciée. Claude Violart n'était pas seulement chanoine et prieur de Saint-Paterne, comme on l'a dit jusqu'ici, mais en même temps prieur de Saint-Prix, — de notre Saint-Prix. — Le bonhomme cumulait ; le cas n'était pas rare. Gilles Dongois nous l'apprend, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la Sainte-Chapelle du palais royal de Paris.* [1]

Il donne, à propos de chacune des douze chanoinies, — numérotées comme des fauteuils à l'Académie française, — la liste de ceux qui les ont occupées, avec quelques traits de leur carrière. Voici dans son entier la notice consacrée à Violart ; le lecteur ira tout droit au point où je ne suis arrivé qu'après beaucoup d'hésitations et de circuits: "Claude Violart, natif de Reims, fut reçu le 31 décembre 1644, au lieu d'Antoine Loisel, auquel il donna l'abbaye d'Épernay, au diocèse de Reims, pour cette chanoinie. Il avait été archidiacre de Reims, et posséda sa chanoinie, avec les prieurés de Saint-Prix, proche Paris, de Saint-Paterne, faubourg de Pont-Sainte-Maxence, jusques à sa mort, arrivée au mois de février 1662, par une apoplexie qui le prit ; il est enterré à la basse chapelle." Ajoutons qu'il succéda, dans le prieuré de Saint-Prix, à Antoine de Montholon et à Pierre Doizet, chanoines comme lui de l'église de Reims. Ce fut une série de trois prêtres de la même origine, interrompue après Violart. [2]

La suite de notre histoire est aisée à comprendre ; le prieur, à de certaines époques, allait à Saint-Prix toucher le fermage de la dîme, cueillir les fruits de son jardin, disputer avec le curé, Messire Robert Cuvernon, docteur de Sorbonne, comme fut Jacques Boileau. Il y avait une vieille querelle, incessamment reprise, entre prieurs et curés : ceux-là voulant réduire ceux-ci au rang de vicaires perpétuels, pour jouir, à titre de curés primitifs, de tous les droits honorifiques et utiles. Doizet, Montholon et, avant eux, un prieur avocat au parlement, Guillaume

[1] *Recueillis par M. Gilles Dongois, chanoine de la même église, prêtre licencié en théologie, conseiller en la chambre souveraine du clergé et en celle du diocèse de Paris. — Revus et mis en ordre après son décès.* — Archives nationales, LL 630, 631, 632. Ces trois volumes sont trois copies des mêmes mémoires, avec certaines différences qu'il n'y a pas lieu de signaler ici.

[2] Archives départementales de Seine-et-Oise. On peut consulter aussi, à la bibliothèque de Pointoise, un *Extrait de l'histoire manuscrite de l'abbaye de Saint-Martin par dom Racine, religieux de la congrégation de Saint-Maur, mort à Saint-Denis en France, en* 1577. La publication de cet ouvrage est due à Pihan de la Forest.

Dompoint avaient plaidé là-dessus. L'histoire de maint prieuré a été écrite par des procureurs.[1]

Le voyage de Saint-Prix était de quatre grandes lieues, et le vieux prêtre réclamait l'assistance de Marie Poncher ; mais

La solitude effraie une âme de vingt ans.

Pour y faire diversion, un jour, on invita Despréaux.

III

A Saint-Prix, le voyageur, arrivant la première fois, pouvait hésiter, car il y avait deux prieurés : l'un en face de l'église, l'autre à côté. Un paysan consulté eût dit bonnement : " C'est ici le prieuré blanc ; là le prieuré noir. " Dans l'usage populaire, on les désignait par la couleur de la robe des moines collateurs de ces bénéfices. Le premier, appelé prieuré du Bois-Saint-Père, et dont le siége primitif était dans la solitude du vallon de Sainte-Radegonde, dépendait de Saint-Victor de Paris. L'autre, le prieuré de Saint-Prix proprement dit, membre de Saint-Martin de Pontoise, était celui où Despréaux avait affaire. S'il avait frappé par mégarde à la porte du prieuré blanc, il eût été surpris, sans doute, d'y trouver un religieux appelé Sevin ; le professeur sous lequel il avait fait sa troisième au collège de Beauvais, et qui, reconnaissant ses dispositions, l'avait encouragé à suivre la carrière poétique.[2]

Le prieuré noir nous est fort connu. Des déclarations de 1551, de 1730, et de 1746[3] en ont donné les traits sommaires ; puis, la Révolution l'ayant adjugé en bloc à un spéculateur jacobin, le cadastre de 1832 l'a trouvé intact, et tel on l'a vu jusqu'en 1840, où il fut morcelé et vendu.[4] La contenance, d'un hectare environ, avait à peine varié en trois siècles ; les bâtiments restaient pareillement situés et disposés, s'appuyant d'un côté à la terrasse du cimetière, de l'autre au mur de l'église. Une baie intérieure s'ouvrait dans ce mur commun, sur un bas côté, et permettait

[1] Voir à la Bibliothéque nationale : *Factum pour Me Robert Cuvernon, curé de Saint-Prix, contre Me Claude Violart, prieur de Saint-Prix.* (S. l. n. d.) in-4°. — Collection Thoisy, 283, f° 292.

[2] *Œuvres*, édit. Berriat-Saint-Prix, t. I, p. xxvij. — Édition Saint-Marc, t. I, p. xxxiv.

[3] Archives de Seine-et-Oise, Fonds de Saint Martin-du-Pontoise, carton 46, 1re et 3e liasses.

[4] Après la mort de Jean-Abraham Lebreton, " coloriste, " dont le père le tenait d'un acquéreur de biens nationaux.

de voir de là, comme d'une tribune, l'affluence des pèlerins et la célébration des offices. Lebeuf remarquait avec raison que le prieuré et l'église paroissiale ne formaient alors " qu'un seul et même édifice. " [1]

Au delà des bâtiments, s'ouvrait le jardin, " à l'endroit où le village forme une espèce d'amphithéâtre, qui est aperçu de Paris. " L'enclos avait pour limite : au levant, le jardin et le bois de l'école actuelle ; au couchant et au nord, il était bordé, sauf l'enclave de l'église et du cimetière, par le chemin de la Croix-Jacques et celui qui passe sous la Solitude ; au sud, il descendait jusqu'à la grande rue, comprenant même, selon les prieurs, la fontaine aujourd'hui communale, miraculeuse dans le temps du pèlerinage. Des terrasses successives s'étageaient sur la pente, " partagée en un fruitier et un potager, " avec " une étoile plantée de charmille. "

Tel est le cadre des promenades du poète et de son amie ; au premier plan, des légumes, des espaliers, de maigres verdures, l'ombre du clocher et du cimetière, la nudité et la mélancolie d'un jardin de curé ; au loin, par-dessus les toits du village, la plaine, les coteaux opposés, surmontés de nombreux moulins, et, tout à gauche, une échappée vers ce Paris qu'on veut oublier, car on serait heureux

Ici, dans un vallon, bornant tous *ses* désirs.

Une voix secrète ne murmurait-elle pas déjà cette strophe imprévue dans l'œuvre de Boileau, digne de Racine et des compagnes d'Esther :

O fortuné séjour ! ô champs aimés des cieux !
Que pour jamais, foulant vos prés délicieux,
Ne puis-je ici fixer ma course vagabonde,
Et, connu de vous seuls, oublier tout le monde !

Cette veine de beaux vers aurait pu sourdre à Saint-Prix mieux qu'à Hautile, vingt ans plus tard. [2]

Cependant le couple ne fait que passer, et l'image aussitôt s'évanouit. Brossette ne laisse pas le temps d'y rêver : " Mlle de Bertouville, nous a-t-il dit, était nièce d'un chanoine de la Sainte-Chapelle, qui possédait le prieuré simple de Saint-Paterne au diocèse de Beauvais. " Et, poussant tout de suite au-delà, l'historien ajoute ; " Le bénéfice, qui rapportait

[1] *Histoire du diocèse de Paris*, t. III, p. 423.
[2] Épître VI, vers 23, 39 et suiv.

huit cents livres, vaqua par mort du chanoine, et, sur le conseil de la nièce, qui présumait que l'évêque de Beauvais, collateur du prieuré, ne songerait pas de sitôt à le remplir, M. Despréaux s'en fit pourvoir en cour de Rome."

La séparation est faite, pour une cause inconnue, mais de bon accord, semble-t-il, et, si l'on peut dire, de bonne amitié. Amitié durable et efficace ; il y a quelque chose de maternel et d'adroit dans le soin que Mlle de Bertouville eut de son ancien compagnon du prieuré. Son oncle mort, voilà des prébendes vacantes ; vite, il faut doter le jeune homme de la meilleure. Elle connaît un détour de la procédure canonique ; en passant par Rome, on arrivera plus tôt que l'évêque de Beauvais, et on soufflera, — c'est le mot, — le bénéfice au collateur. Ainsi fut fait, et Nicolas, qui n'était pas grand clerc, se réveilla, un jour, prieur de Saint-Paterne.

A-t-on remarqué que ce prieuré rapportait huit cents livres ? Celui de Saint-Prix n'en produisait que cinq cent cinquante.[1] La fine conseillère visa le premier ; mais supposez au contraire Saint-Paterne le moins riche : Boileau, n'en doutez pas, eût été prieur de Saint-Prix. Notre église a manqué cet honneur, comme une jeune fille un beau mariage, faute d'argent. Elle eut à la place Antoine Colombel, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Pourquoi Boileau n'aurait-il pas cumulé, comme son prédécesseur ? Si l'on se fût avisé de poser cette question à lui-même, il y a fort à parier qu'on se serait attiré quelque boutade dans le genre de celle qu'il lança à certain amateur de prébendes, et que Brossette lui rappelait en ces termes : " Vous dîtes, un jour, à cet abbé, — possesseur d'un abbaye et de plusieurs prieurés : — " Qu'est devenu ce temps de candeur et d'innocence, " Monsieur l'abbé, où vous trouviez la multiplicité des bénéfices si " dangereuse — Ah ! Monsieur, vous répondit-il, si vous saviez que cela " est bon pour vivre ! — Je ne doute pas, lui répliquâtes-vous, que cela " ne soit bon pour vivre ; mais pour mourir, monsieur l'abbé, pour " mourir ! " Je voudrais bien, continue Brossette, savoir la vérité de ce fait, le nom de cet abbé... " Boileau, qui d'ordinaire ne refusait pas de s'expliquer avec son commentateur sur les moindres vétilles, ne répondit pas, cette fois, à sa question. Il se tut, on peut croire, pour ne pas toucher

[1] *Mémoires des intendants sur l'état des généralités...* t. Ier, *Mémoire sur la généralité de Paris*, publié par A. M. de Boislisle, p. 32. — Lebeuf, t. III, p. 425, trouve cette appréciation exagérée.

du même trait la mémoire d'un ami : l'ancien abbé d'Épernay, prieur de Saint-Paterne et de Saint-Prix [1].

Certes, on doit avoir toute confiance en Brossette, car l'épreuve est faite de sa véracité ; cela n'empêche pas qu'il ne faille prendre pied autant qu'on le peut sur le terrain de l'histoire. Essayons donc de retrouver la trace authentique de Boileau prieur de Saint-Paterne. On désignait sous ce vocable un prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-Symphorien de Beauvais [2] et situé à Pontpoint, — Pontpoint dans le Valois, comme on disait jadis ; village du canton de Pont-Sainte-Maxence, selon la géographie administrative moderne. — Aucun titre du XVIIIe siècle concernant ce prieuré ne subsiste malheureusement aux archives de Beauvais [3] ; mais le pouillé du diocèse a ceci de fort curieux : " Procédures de M. Thomas Goguet, receveur des décimes du diocèse de Beauvais, tendant à ce qu'il lui soit permis de saisir les revenus du prieuré de Saint-Paterne sur Me Nicolas Boileau, nouveau prieur, pour arrérages dus par Me Claude Violart [4], son prédécesseur, mort en février 1662, du décembre 1662 ; à laquelle saisie ledit Boileau s'oppose, prétendant que ledit receveur n'a fait ses diligences pour se faire payer ci devant, à laquelle [*sic*] il est tenu par l'ordonnance d'Henri IV du 20 mars 1599, art. 16, qui porte que le receveur ne pourra faire aucune demande au nouveau successeur qu'en faisant apparoir de diligence." Donc ce point d'histoire est aujourd'hui éclairci : Boileau était prieur de Saint-Paterne en décembre 1662, l'année finissant de la mort de Claude Violart.

On a vu avant lui un avocat au parlement, Guillaume Dompoint, prieur de Saint-Prix ; des laïques possédaient ainsi parfois des bénéfices ; mais on en pouvait avoir des scrupules, et il en vint à Boileau, après un assez long temps. Son biographe les conte ainsi : " Il en jouit [du prieuré] pendant huit ans, sans prendre l'habit ecclésiastique, et sans trop se mettre en peine de faire un bon usage du revenu. M. le premier président de Lamoignon, s'entretenant un jour avec M. Despréaux, lui fit comprendre qu'en se conduisant de la sorte, il ne pouvait pas garder ce bénéfice en sûreté de conscience. M. Despréaux le reconnut ; il fit sa démission entre

[1] Auguste Laverdet, *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette*. Paris, 1858, p. 36.

[2] Une abbaye dont le célèbre abbé de Rancé eut la commende vers le même temps ; il la résigna en faveur de son précepteur Jean Faviers, l'année qui précéda l'investiture de Boileau. (*Gallia christiana*, t. IX, col. 812.)

[3] *Invensaire sommaire*, t. Ier de la série H, p. 475 et 476.

[4] Le pouillé porte, à la vérité : " Claude Viellart " ; mais on m'accordera que l'inexactitude se corrige d'elle-même, après ce qui a été dit.

les mains de l'évêque de Beauvais. Il fit plus : supputa ce qu'il en avait retiré depuis le temps qu'il en jouissait, et cette somme, qui montait à six mille livres, fut employée à faire la dot du Mlle de Bertouville... Cette aimable et vertueuse fille se fit religieuse dans un couvent du faubourg Saint-Germain." Singulier jeu de la destinée que cette alternance de la vie cléricale des deux amis. Boileau, à la vérité, n'en fut pas gêné, même pour médire ; mais Marie Poncher s'y ensevelit, et le voile l'a pour jamais dérobée à la curiosité des historiens.

Louis Racine et de Boze ont raconté de même la résignation du prieuré ; mais Brossette seul parle de l'affectation des revenus à la nièce du chanoine, les autres veulent que cet argent ait servi à différentes œuvres de piété, " dont la principale fut le soulagement des pauvres du lieu. " Maintenons à Boileau le mérite de l'idée la plus délicate ; cette conclusion est préférable, non à cause de son agrément, mais parce qu'elle a une origine plus sûre et plus de vraisemblance. Brossette a eu, sur la vie de son ami, des confidences sincères, qu'il a rapportées avec exactitude. Les commentateurs, toujours fertiles en critiques à l'égard de leurs devanciers, l'ont combattu en d'autres points, mais reconnu impeccable sur ce terrain [1] Or, le fait dont il s'agit a sa source évidente dans ces épanchements après lesquels le satirique disait à son futur éditeur : Vou saurez bientôt votre Boileau mieux que moi-même.

D'ailleurs, à bien considérer les choses, Despréaux avait un devoir à remplir envers son ingénieuse protectrice. L'idée de briguer le prieuré était d'elle, le prieuré venait de son oncle, et souvent on obtenait de gratifier un neveu d'un bénéfice. L'adresse de Mlle de Bertouville fit que Boileau eut tout l'avantage de la parenté : elle le dota véritablement. Plus tard, il lui rendit la pareille, mû par la reconnaissance, non moins que par un tendre ressouvenir du passé.

IV

Cette histoire a un épilogue, épilogue, en vers, comme il sied à un poète. C'est Brossette encore qui nous le fait connaître : " Quelque temps après, dit-il, se promenant seul au Jardin du roi, Boileau se rappela les doux moments qu'il avait passés autrefois avec elle à la campagne [avec

[1] *Œuvres*, édit. Berriat-Saint-Prix, t. I, p. lxx, clxx ; t. III, p. 466.

Marie Poncher, à Saint-Prix]. Il fit alors ces vers, qui furent mis en musique par le fameux Lambert, en 1671, et que le roi prenait plaisir à se faire chanter, de temps en temps, par l'illustre Mlle de Leuffroy :[1]

Voici les lieux charmants où mon âme ravie
  Passait à contempler Silvie
Ces tranquilles moments si doucement perdus.
Que je l'aimais alors ! Que je la trouvais belle !

Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

C'est ici que, souvent, errant dans les prairies,
  Ma main, des fleurs les plus chéries,
Lui faisait des présents si tendrement reçus.
Que je l'aimais alors ! Que je la trouvais belle !

Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

Louis Racine a parlé de cette romance comme faite " pour une Iris en l'air. " Le XVIIIe siècle, peu tendre au poète, l'a vertement critiquée. D'Alembert sourit de " deux vers d'amour que Boileau a eu le malheur de faire; " Marmontel prend à ce propos le ton et les paroles du *Misanthrope* :

Ce n'est que jeux d'esprit, affectation pure.

C'est dire de grands mots à propos d'une petite chose, d'un lieu commun sobrement et aimablement traité : l'éternel combat de la raison et du sentiment, l'une résolue à se retremper dans l'oubli, l'autre se laissant amollir aux langueurs du souvenir. Mais toute défense est superflue ; de notre part aussi, n'est-ce pas trop de paroles pour " deux vers d'amour, " et une cause dès longtemps gagnée ?

La postérité n'a pas cessé d'avoir le même goût que Louis XIV. " Vers à mettre en chant," avait dit Boileau : jamais souhait ne fut mieux rempli. A chaque génération, un musicien a pris pour thème ces paroles. Tel qui en a oublié l'auteur les retrouve chantantes au fond de sa mémoire.

[1] Titon du Tillet a cité dans son *Parnasse françois* (éd. 1732, p. 391) Mlle Lefroid parmi les " élèves célèbres de Lambert et les dames qui ont excellé dans l'art de chanter et de toucher du clavecin." Etait-elle parente de Lefroid de Méreaux, organiste de St Sauveur en 1775 ?

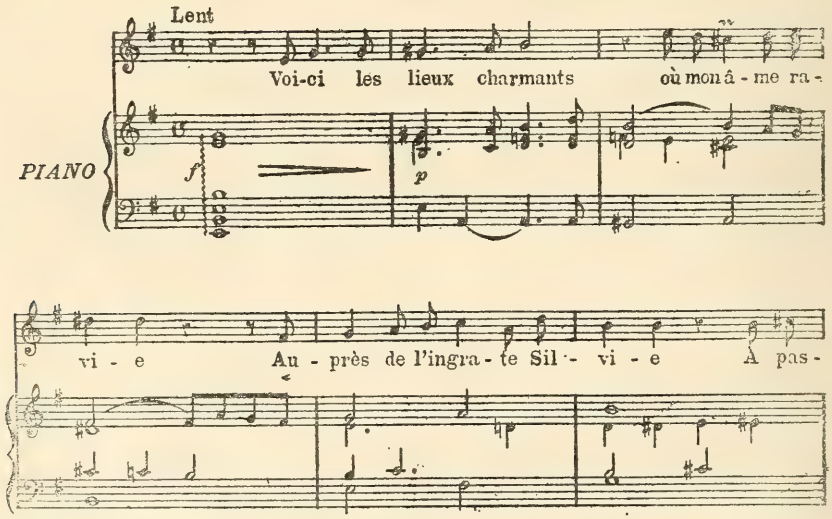
C'était, il y a quelques années, J. B. Weckerlin, amis du temps passé. Et, avant lui, Victor Massé, dont la Silvie de 1860 a encore du charme. Et aussi Mathias, vers 1840 etc... Mais quelle fut au juste la musique de l'illustre Lambert, celle dont Brossette raconte et vante le prestige auprès du Grand Roi ? A défaut d'une réponse certaine, j'en proposerai deux, qui peuvent rendre vraisemblables la notoriété de cet air. L'une se trouve dans un recueil de chansons du XVIIIe siècle [1] l'autre en un manuscrit de la Bibliothèque Nationale. [2] Ces deux mélodies vont suivre, harmonisées par M.M. Ch. Silver et E. Diet. On jugera de leur grâce. La première convient évidemment mieux que la seconde à l'époque et au style du beau-père de Lully.

La musique seule a su garder si longtemps le secrèt de Boileau et de Mlle de Bertouville. Je lui rends Silvie, ou du moins ce que j'ai aperçu de cette figure attrayante, et si tôt évanouie.

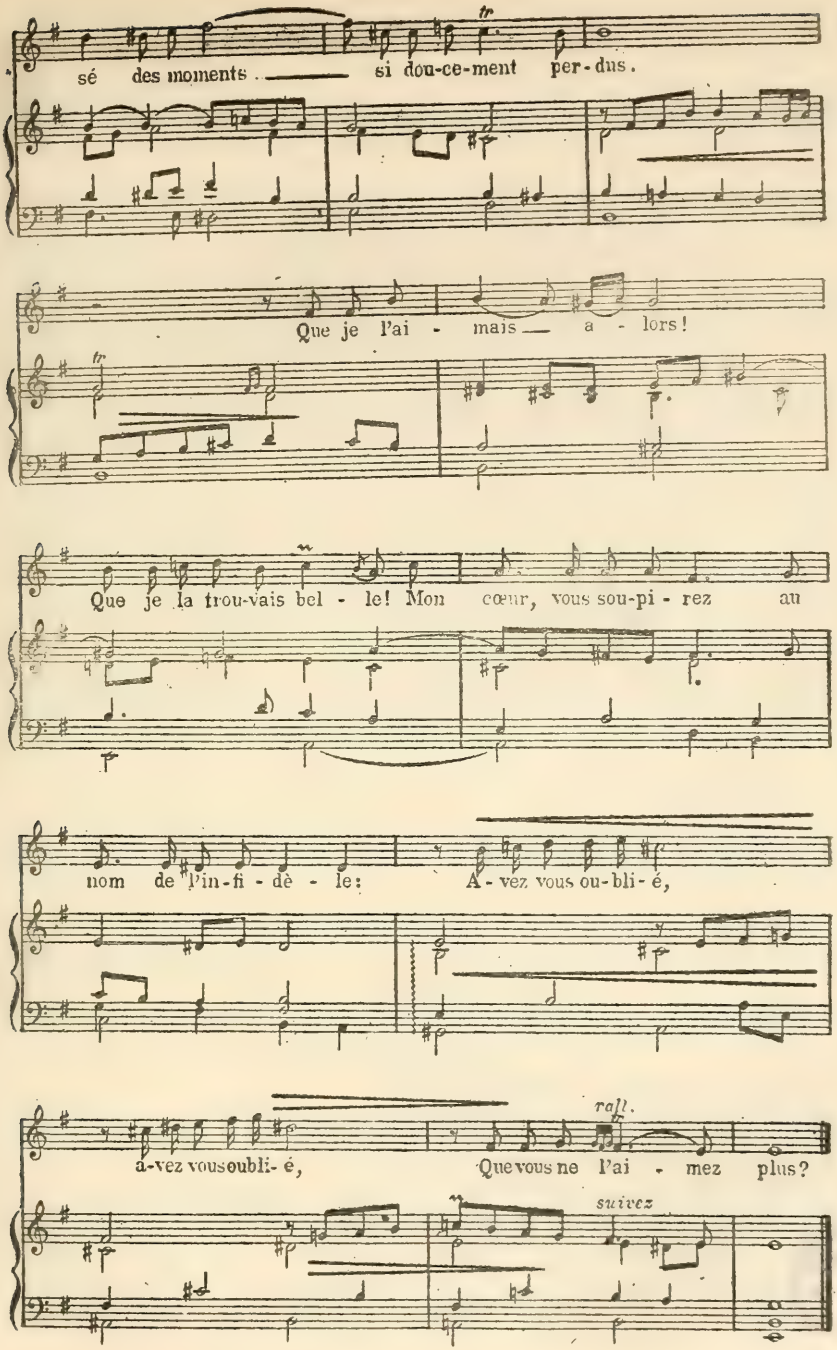
AUGUSTE REY.

AIR DU XVIIe SIÈCLE

Bib. Nat. Vm 7 30 — Harmonisé par CHARLES SILVER.



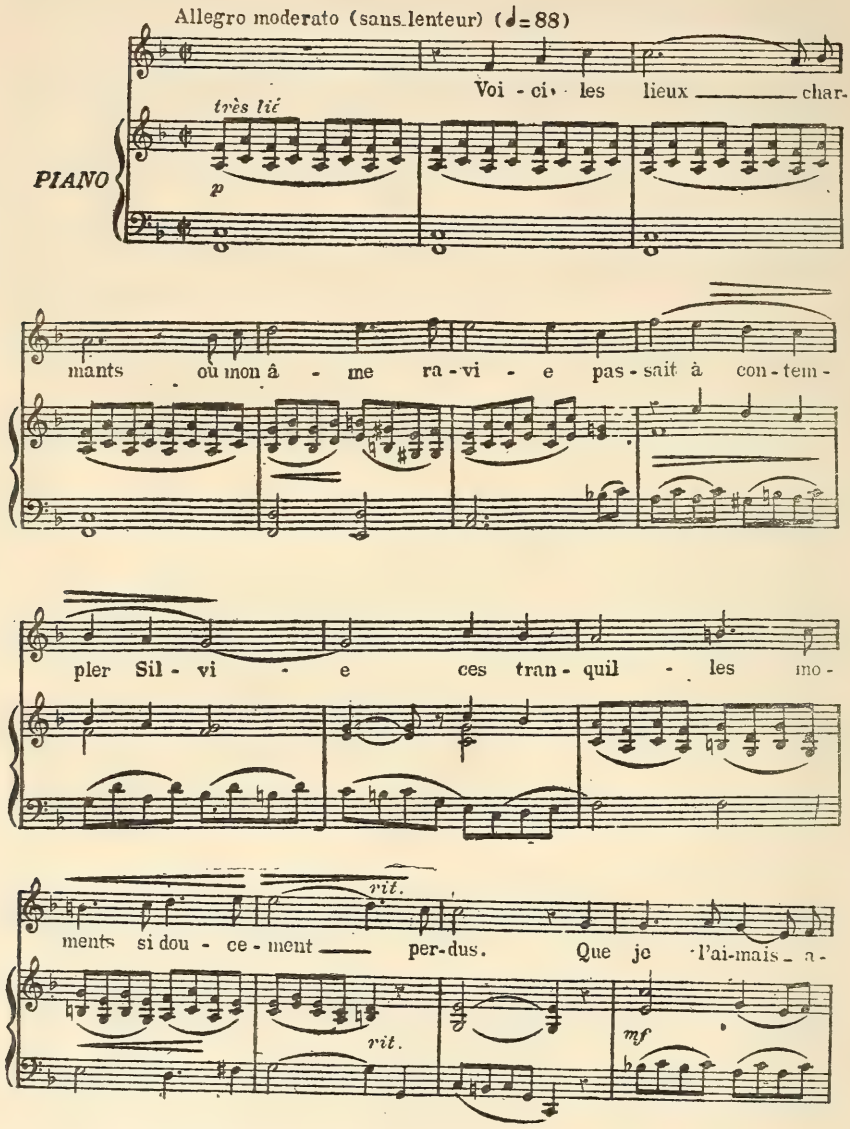
[1] *Recueil de Chansons Choisies.* La Haye chez P. Gosse et J. Neaulme 1729 (T. IV p. 192.)
[2] *Airs mss.* (V^m 7 30 III f° 53). La musique de cet air ainsi que celle du Recueil de la Haye est anonyme.


sé des moments si dou-ce-ment per-dus.
Que je l'ai - mais a - lors!
Que je la trou-vais bel - le! Mon cœur, vous sou-pi - rez au
nom de l'in-fi - dè - le: A - vez vous ou-bli - é,
a-vez vous oubli- é, Que vous ne l'ai - mez plus?
rall.
suivez

AIR DU XVIIIe SIÈCLE

Chansons de Neaulme
La Haye 1727

Harmonisé par E. DIET.



lors que je la trou - vais bel - le, Mon cœur vous sou - pi-

rez au nom de l'in-fi - dè - le. A-vez vous ou-bli-

rit. ad lib.

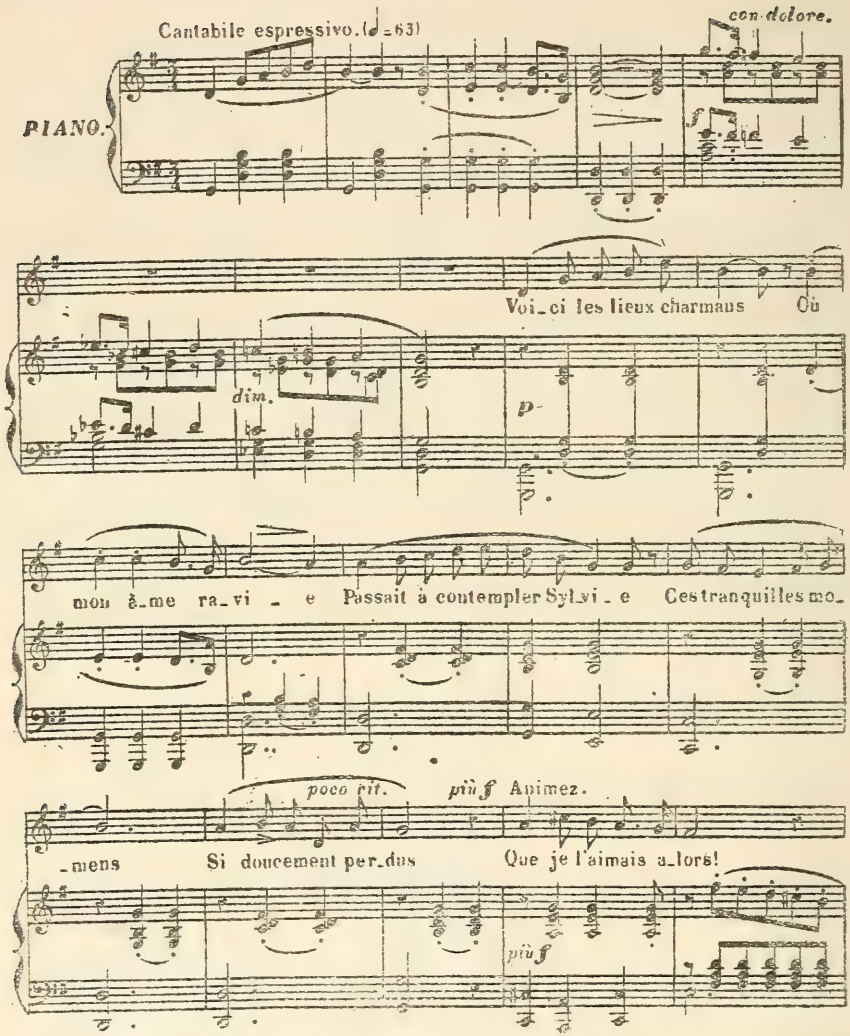
é que vous ne l'ai - mez plus.?

rit. *suivez* *p* *rall.*

SOUVENIRS

MUSIQUE DE

VICTOR MASSÉ



Publié avec l'autorisation de Mrs L. GRUS et FILS, Editeurs.

appassionato. f p cresc.

Que je la trouvais bel _ le! Mon cœur vous soupirez Au nom de l'in_fi_

col canto. f p cresc.

_dè _ le: A_vez-vous oubli_é Que vous ne l'aimez plus?

rit. cresc. dim.

Animez. p cresc

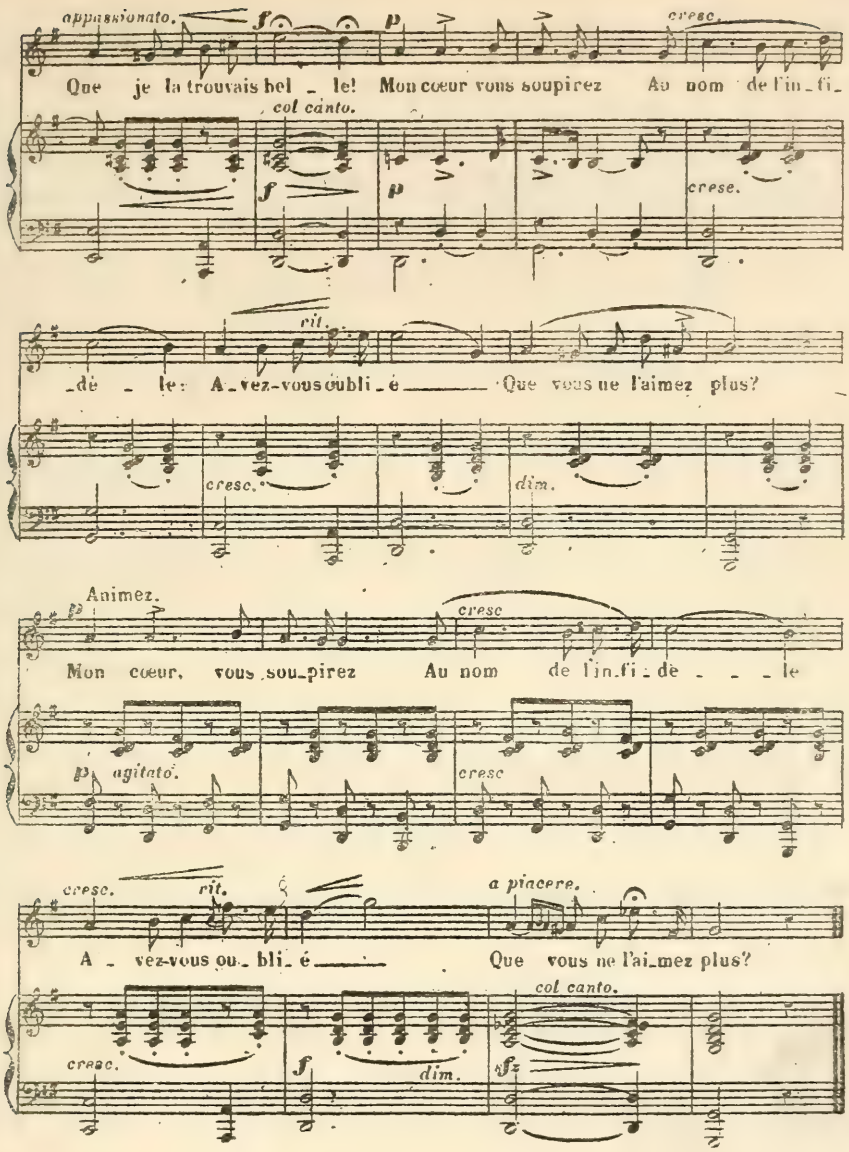
Mon cœur, vous sou_pirez Au nom de l'in_fi_dè _ _ _ le

p agitato. cresc

cresc. rit. a piacere.

A _ vez-vous ou_ bli_é Que vous ne l'ai_mez plus?

col canto. cresc. f dim. fz



GESTE FACIAL ET GESTE LARYNGÉ

Conférence faite à la Société Internationale de Musique, le 24 janvier 1911.

Messieurs,

Depuis fort longtemps on a insisté sur la nécessité d'une collaboration entre le professeur de chant et le laryngologiste. Bien que des hommes compétents (Morell Mackenzie, Manuel Jarcia, Battaille Jüng-Burgett, Lennox Brorone, Bonnier) en aient démontré la nécessité elle n'est pas encore entrée dans les mœurs. Chaque jour on voit, quand il s'agit d'un entraînement sportif quelconque, le médecin devenir le collaborateur du professeur d'escrime, de boxe, d'équitation et donner son avis sur l'état des différents organes qu'on va soumettre à l'entraînement. Lorsqu'il s'agit d'un organe aussi fragile que l'appareil vocal rien de cela n'est observé et cependant, tant au point de vue théorique pour l'étude de la physiologie de la voix qu'au point de vue pratique pour l'établissement d'une méthode logique de chant, il est nécessaire que le professeur de chant apporte ses connaissances artistiques au laryngologiste qui lui fournira des données scientifiques certaines.

Convaincus de l'importance de cette collaboration, M. Fournier et moi l'avons réalisée depuis plus d'un an. C'est en soumettant systématiquement les méthodes de chant les plus usitées, à un examen critique, que notre attention a été attirée sur un point de la physiologie vocale, qui s'il n'a pas été méconnu a été du moins laissé dans l'ombre. Il s'agit de l'influence physiologique de la mimique faciale sur le fonctionnement de l'organe phonétique et des résultats obtenus par l'adaptation réflexe du " geste laryngé " au " geste facial. "

Pour donner toute la clarté désirable à notre communication il est indispensable de rappeler, très brièvement, que l'appareil vocal se compose essentiellement de trois parties.

Une anche vibrante
Une soufflerie
Des résonnateurs.

1° *L'Anche vibrante* est formée par les cordes vocales inférieures, qui limitent entre elles un orifice appelé glotte. Cette anche est au plus haut point, perfectionnée, réalisant les conditions idéales auxquelles aucune anche mécanique ne saurait prétendre.

2° La *Soufflerie* qui met en branle le courant d'air expiré n'est autre que les poumons mobilisés par les mouvements de la cage thoracique (respiration costale, thoracique) et les mouvements du diaphragme (respiration abdominale, diaphragmatique).

3° *Les résonnateurs* placés au dessous, mais surtout au dessus de l'anche donnent au son né au niveau de la glotte : le timbre, l'ampleur, une partie de l'intensité, la couleur, en un mot les qualités qui en font la voix humaine. Supprimons ces résonnateurs nous n'obtenons qu'un "*son*" et non "*la voix.*" Ces résonnateurs sont : d'une part (résonnateurs inférieurs) : la cage thoracique; d'autre part (résonnateurs supérieurs) : les uns, de forme fixe, immuable : les fosses nasales et les sinus, les autres, de forme variable, se modifiant au gré de la volonté : le larynx, la bouche, le vestibule bucco-labial.

— Le point special sur lequel nous voulons insister est le suivant :

" Tout état psychique, tout sentiment se traduisant par une mimique faciale correspondante exerce une influence directe, inconsciente, réflexe sur les différentes parties de cet appareil (anche, soufflerie, résonnateurs).

Parmi ces états psychiques nous en trouverons qui placent cet appareil dans les meilleures conditions de fonctionnement.

— Etudions ce qui se passe dans les sentiments extrêmes qui s'accompagnent d'une expression physionomique très accentuée.

L'inquiétude, celle qu'éprouvent involontairement la plupart des débutants, et que tout chanteur exercé peut traduire par des mouvements mimiques, produit sur le masque facial une contraction des muscles sourciliers, péri-orbitaires, des muscles des joues, des lèvres, du plancher de la bouche. Cette contraction est parfois accentuée au point d'être pénible, douloureuse même. L'examen du larynx, au miroir laryngoscopique, nous montre, si nous faisons émettre des sons de plus en plus élevés que les cordes vocales obéissent mal à la volonté, sont animées de mouvements incoordonnés, se rapprochent difficilement ce qui se traduit,

pour le professeur de chant, par un chevrotement ou l'impossibilité de tenir un son sans détoner. Il m'a été donné d'observer fréquemment cet état de choses. Je pourrais citer l'observation d'une chanteuse dont la voix détonait uniquement parce que son professeur lui ordonnait des contractions anormales du visage ce qui plaçait la glotte dans les plus mauvaises conditions d'émission.

Du côté de la soufflerie cette influence s'exerce comme du côté de l'anche. A la contraction des muscles de la face correspond une contraction de tous les muscles respiratoires. La respiration est incomplète, sans ampleur, irrégulière ce que l'on constate facilement au spiromètre.

Observons maintenant ce qui se manifeste dans un état psychique opposé tel que le calme, la sérénité, la tranquillité, la confiance en soi. La mimique faciale est tout autre : un sourire éclaire le regard ; les muscles sourciliers, sus-orbitaires et péri-orbitaires conservent toute leur mobilité ; les muscles des joues, de la bouche, des lèvres obéissent parfaitement à la volonté. Plus de contractions, plus de raideur, plus d'obstacle au fonctionnement des muscles des résonnateurs.

Du côté de la glotte on constate au laryngoscope un état identique. Faisant émettre un son sous le contrôle du miroir on voit les cordes vocales se rapprocher sans hésitation, régulièrement plus ou moins suivant la hauteur du son émis : nuances multiples, difficiles à décrire, mais facilement constatée par un œil exercé.

De son côté, la respiration est calme ; son rythme est physiologiquement normal.

Par d'autres exemples nous pourrions démontrer plus longuement que tout état psychique se manifestant par une certaine mimique, place l'ensemble de l'organe phonétique dans une attitude correspondante. On peut dire qu'il y a parallélisme entre l'attitude de la face, l'attitude de la glotte et de l'appareil respiratoire.

L'anatomie en nous montrant que les mêmes nerfs innervent à la fois certains muscles des résonnateurs et les muscles du larynx nous fournissent une explication de ce fait.

— Or, si nous ne pouvons, à notre gré, créer un état psychique déterminé, nous pouvons du moins, artificiellement, provoquer une mimique déterminée et placer ainsi l'organe phonétique dans l'attitude désirée. En un mot, créant un "*geste facial*" nous créons d'une façon réflexe un "*geste laryngé*" un "geste respiratoire," avec leurs attitudes

GESTE LARYNGÉ

LA COLÈRE

L'EFFROI

ET

GESTE FACIAL

par R. Fournier

LA TENDRESSE

appropriées. Le geste facial, le geste vocal, le geste respiratoire s'accomodent, se font équilibre entre eux et doivent présenter entre eux la plus parfaite harmonie.

— Pratiquement, dans l'enseignement du chant nous allons tirer de ces faits des données qui rendront à l'élève des services inespérés.

Nous les utiliserons dès les premières leçons. L'élève, qu'il ait ou non chanté, se présente devant le professeur, dans cet état d'inquiétude absolument impropre à l'émission de la voix. Le masque est contracté, les sourcils froncés. Lui demandons nous de chanter : il se raidit, baisse la tête, crispe les poings et sur une respiration haletante, la bouche à peine ouverte il émet avec force un son sans ampleur, sans timbre. Toutes les contractions qu'il s'est imposées ont eu pour effet d'obtenir un son étranglé guttural ou ouvert qui craque dès qu'il chante dans le registre haut de la tessiture de sa voix.

Pour corriger ces défauts nous aurons bien garde de suivre l'exemple de la plupart des professeurs de chant qui parlent à l'élève de respiration abdominale ou costale, d'attaque en coup de glotte, de culbute vocale, de sombrer : conseils difficilement compréhensibles aux plus initiés et toujours incompris par les profanes. Nous exagérerions à coup sûr l'inquiétude de cet élève. Nous ne voulons pas qu'en chantant, son attention soit uniquement fixée sur sa respiration, sur l'état de son larynx ou de ses résonnateurs. Tout acte physiologique est mal exécuté quand on pense uniquement à son exécution. Nous nous efforcerons avant tout et par dessus tout de corriger la mimique faciale et de faire naître dans son esprit les idées ou les sentiments les plus propres à la modifier dans le sens que nous désirons.

Envisageons séparément la respiration puis l'émission et l'articulation.

— *Pour la respiration* :

Ward (Bréviaire du chanteur) préconise la respiration abdominale ; Archainbaud (Ecole du chant pour toutes les voix) l'abdominale et la thoracique ; Crosti (gradus du chanteur) enseigne de respirer du thorax comme lorsqu'on est couché sur le dos ; Mayan (le chant et la voix) n'admet que la respiration abdominale et ne s'occupe que de ce mode respiratoire ; Martini (émission de la voix) et Verdhurt (la voix et le mécanisme du chant) ont des conceptions différentes. D'autres professeurs, dans leur enseignement font à leurs élèves la recommandation absurde de " créer une poche d'air entre le ventre et le sommet des poumons " ;

d'autres font exercer leurs élèves à respirer au lit uniquement par le ventre, en maintenant le thorax comprimé par un poids ou un corset. Voilà autant de systèmes, au milieu desquels il est impossible de se retrouver puisque l'un approuve ce que l'autre condamne quant à nous, convaincus d'après les donnés les plus sûres à la physiologie humaine que la respiration, même dans le chant, est à la fois thoracique (costale) et diaphragmatique (abdominale), qu'on emploie les deux modes respiratoires, que l'un aide, complète l'autre, que l'on ne peut employer l'un à l'exclusion de l'autre ; nous nous garderons d'émettre des prescriptions exclusives draconiennes. " De l'intronisation d'un mode forcé de respiration, particulièrement de la respiration diaphragmatique, date en France et en Italie, comme le fait remarquer Bonnier, la disparition si rapide des voix qui passent par l'enseignement officiel ou privé."

Nous évitons de parler à l'élève de tel ou tel mode de respiration. Si nous lui en parlions nous serions certains de voir sa respiration qui était naturelle, libre, devenir guindée, nerveuse, gênée, maladroite.

Nous allons le laisser respirer d'instinct. " Il faut dans le chant ne pas trop s'écarter du rythme respiratoire normal et ne pas trop opposer une inspiration rapide et brusque à une expiration lente et contenue " Bonnier. Les modifications que nous désirerons obtenir dans sa façon de respirer nous les obtiendrons presque toujours en faisant varier l'état psychique et la mimique faciale. L'homme gai, dont le visage est illuminé par la joie respire d'une façon allègre, légère et tout autrement que l'homme triste, accablé qui pousse de longs soupirs préparateurs d'une manifestation vocale de sa douleur. L'un et l'autre réalisent, naturellement, l'appropriation respiratoire parfaite à la phrase qu'ils vont chanter.

Pour *l'émission* et *l'articulation* nous voyons enseigner les choses les plus étranges : les uns font chanter la bouche fermée, d'autres la bouche maintenue ouverte par des batonnets de longueur différente. Certains préconisent l'ouverture en longueur de la bouche, ou font relever une des commissures labiales. Quelques-uns font boucher une ou les deux narines, etc.

Pourquoi ignorer ou aller à l'encontre des données physiologiques. Pourquoi oublier que " dans l'articulation, le geste buccal est comme l'écrit Bonnier un véritable geste physionomique comme le geste laryngé. " Pour l'intensité, comme pour la hauteur, du son la gesticulation qui accentue le timbre est un effort d'accomodation vocale, c'est un

renforcement du son par l'action de la paroi buccale. C'est dans la bouche que le son prend sa dernière empreinte, sa signification verbale, sa beauté, sa forme, sa plastique auditive.

Nous saurons, quant à nous, utiliser au maximum ces résonnateurs buceaux qui donneront à la voix l'accent d'intensité : (ampleur et force) et l'accent de timbre.

Les meilleurs professeurs sont ceux au masque mobile. Ils enseignent, sans le savoir, avec leur masque. Leurs élèves imitent leur mimique et obtiennent des résultats qu'ils attribuent souvent à d'autres détails de technique.

Nous dirons à l'élève d'utiliser doute sa mimique à l'expression d'un sentiment et à l'articulation la plus complète de toutes les syllabes chantées depuis les notes les plus graves jusqu'aux plus aiguës.

Jamais il ne devra vocaliser avec un visage qui n'exprime que l'inquiétude ou qui n'exprime rien. Il faut que toujours son visage travaille, que l'ouverture de la bouche, que l'éclat et l'ouverture des yeux se modifient d'après les pensées qui traversent son esprit.

Dans un seul cas : la bouche demeurera immobile et fixe dans une attitude, c'est pour l'émission de sons posés, ne devant pas varier d'intensité. Cette attitude fixe du visage détermine une attitude analogue de l'organe vocal.

La question *de l'attaque des sons* est différemment comprise par les différents professeurs. Les uns conseillent l'attaque en coup de glotte (Crosté, Garcia, Faure) d'autres sur l'air expiré, sur la respiration (Marie Sasse de Martini, Archainbaud.) Ici comme pour la respiration, comme pour l'articulation : avis partagés, multiples, contradictoires. M. Marcel blâme l'attaque en coup de glotte parce qu'elle est brutale et ne permet pas de modifier le son au cas où l'intonation ne serait pas juste. Il ajoute : " les partisans connus de l'attaque par le coup de glotte se réduisent à 2 : Garcia qui ne s'en servait jamais et Faure qui s'est toujours gardé d'en faire usage. " — Quant à nous : Sans parler à l'élève du coup de glotte dont il comprendrait difficilement le mécanisme et sachant que ce mouvement de la glotte est naturel, instinctif, réflexe dans l'éclat de rire, dans le sanglot, dans l'explosion de colère, dans l'imprécation haineuse commençant par une interjection nous l'apprendrons à l'élève sans qu'il s'en aperçoive en lui faisant exprimer par la mimique un sentiment approprié.

Lorsque nous désirons une attaque sans brutalité, sur le souffle, nous demanderons à l'élève de se composer un visage calme, légèrement souriant, un instant avant l'attaque du son.

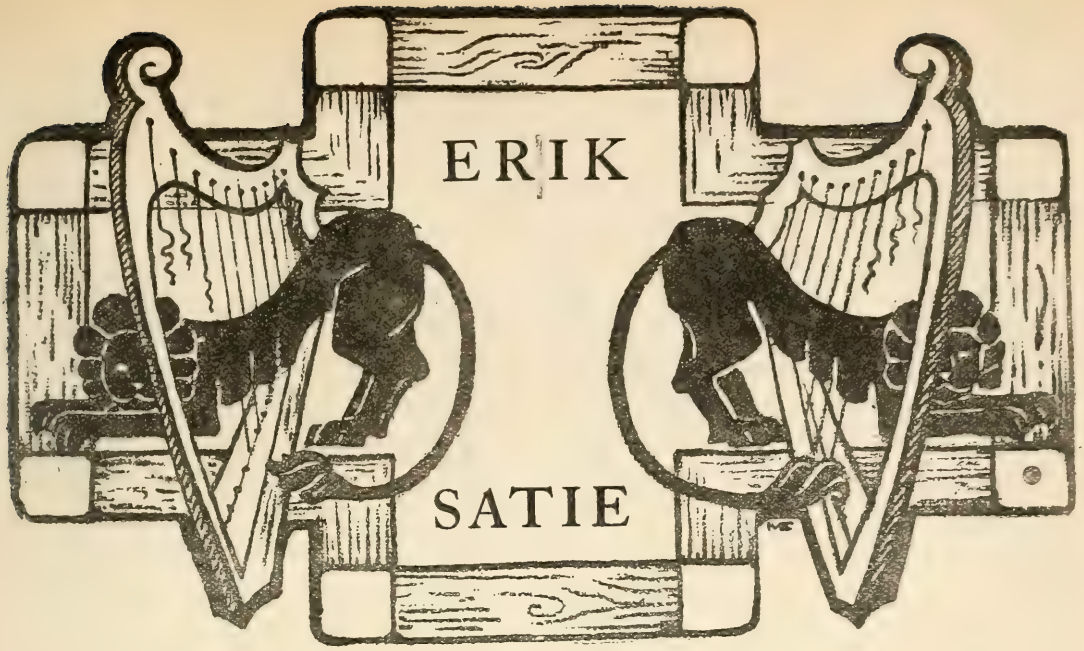
— Tout autant que l'attaque la question du "*passage*" est des plus discutées. Sans aborder longuement ce sujet rappelons seulement qu'il est essentiel que le passage de " la voix de poitrine " en " voix de tête " c'est à dire que le renforcement susglottique du son succède au renforcement sous glottique, progressivement sans à coup, sans que la voix change de couleur. Pour cela voici ce que nous conseillons à l'élève : au lieu de lui dire, pour obtenir cette sorte de soudure : d'amincir le haut de la voix de poitrine et de grossir le bas de la voix de tête, au lieu de faire sombrer au passage, nous lui disons : " Placez votre mimique et en somme vos résonnateurs buccaux dans la position qu'ils occuperont le passage une fois fait. Prenez le départ dans la même attitude que celle que vous aurez à l'arrivée. "

— Nous venons de voir rapidement tout le profit qu'un chanteur peut tirer de la culture de sa mimique faciale, au point de vue purement vocal : rythme respiratoire, attaque du son s'adaptant sans recherche et sans fatigue à l'expression la plus parfaite d'un sentiment ; émission et articulation aussi complète que possible par l'utilisation de tous les résonnateurs buccaux, assurant la portée maxima de la voix avec le minimum de fatigue pour le larynx.

A ces avantages s'ajoutent naturellement ceux qui dérivent de l'éducation mimique du chanteur qui en cultivant sa voix, de cette façon, devient progressivement un acteur.

Nous ne prétendons pas donner à l'adaptation du "*geste laryngé*" au "*geste facial*" l'importance d'une méthode de chant. C'est un point qu'il était nécessaire de mettre en lumière et qui doit tenir une place prépondérante dans l'enseignement du chant.

Dr Paul Laurens & René Fournier.
Ancien interne et assistant d'otolaryngologie des Hôpitaux de Paris. — *Ténor*



Erik Satie !... Singuliers vocables ! Pour quelques mélomanes qui les ont entendu prononcer jadis, ils évoquent l'idée certaine d'imprécises mystifications, localisées on ne sait où, entre Montmartre et la Rose-Croix, entre Willy et Péladan. Pour les autres, ils ne représentent rien du tout. N'a-t-on pas mis en doute l'existence même de cette entité falote, disparue d'ailleurs depuis quelques temps de la circulation musicale ?

Hé bien, ayons le courage de le proclamer, Il permane, Il se prénomme Erik. Il est compositeur comme vous et moi, et ses œuvres s'exposent au public bénévole, grâce à l'intervention de Claude Debussy et de Maurice Ravel en personne.

Oui, Erik Satie existe bel et bien, depuis le 17 mai 1866, jour mémorable, ou la prévoyance d'une mère, d'origine écossaise (pourquoi pas ?) le fit naitre à Honfleur, sa patrie. On ajoute que le Conservatoire de musique, sous la triple figure de Lavignac-Taudou-Mathias, l'accueillit en 1879, et guida ses premiers pas vers les Muses. " *Comme vous devriez vous consacrer au piano* ", lui avouaient ses professeurs d'harmonie !

" *Comme vous semblez fait pour la composition* " répétait sans cesse le hongrois Mathias, élève de Chopin ! Erik Satie s'en remit au hasard, le plus grand de tous les maîtres. Il se joua à lui même des *Ogives* (1886) et des *Sarabandes* (1887) de son cru, conciliant ainsi toutes les prédictions, celles de la Science et celles de la Virtuosité. Et il fit bien.

Les *Gymnopédies* suivirent (1888), puis les *Gnossiennes* (1890), et les musiques de scène pour le *Fils des Etoiles*, wagnérie kaldéenne du Sar Péladan (1891). Erik Satie voguait en pleine Rose-Croix ! L'influence ancestrale et l'astucieux attrait du rare, le tenaient captif des mystères de l'ogive et de la cantilène grégorienne, qu'il allait méditer en de longues stations à Notre-Dame. Les *Sonneries de la Rose-Croix* (1892), l'*Hymne au drapeau* destiné au *Prince de Byzance* de Péladan, le *Prélude* pour la *Porte Héroïque du Ciel* de Jules Bois (1894), la *Messe des Pauvres* (1895), et les *Danses gothiques, neuvaines pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme, mise sous l'invocation de Saint Benoit* (1893), furent pour Erik Satie comme autant d'initiations musicales à un état d'esprit aujourd'hui lointain.

Faut-il insister sur *Uspud*, ballet chrétien à un personnage (1892) écrit pour affirmer quelques convictions harmoniques, d'ailleurs dépourvues de toute bienséance, et qui faillit brouiller le Maître avec notre Académie Nationale! Faut-il rappeler que ni Bertrand — *regnante* —, ni le Ministre, son supérieur, n'ayant daignés répondre au génie méconnu, celui-ci envoya ses témoins à l'imprudent Directeur de l'Opéra, et fut aussitôt convoqué ..... pour se voir éconduit dans toutes les formes de la politesse.

Glissons sur ce premier appel de la loufoquerie au sein d'une âme idéaliste, et sur le second aussi, plus inquiétant encore, puisqu'il engagea Erik Satie (à la mort de Guiraud) à solliciter les suffrages de l'Institut. Que ne donnerait-on pas pour avoir assisté aux visites académiques de ce candidat fantaisiste ? Seul paraît-il, Gustave Moreau se montra touché par les déclarations de son futur collègue.

Or, en ce temps là, s'accusait chez Erik le goût des ironies proéminentes, et la perversité des singularités verbales — la seule sans doute que se puisse permettre un Rose Croix. Connaissez vous les *Pièces Froides* (1897) avec leur *Air à faire fuir* et leur *Danse de travers* ? Ignorez vous les *Morceaux en forme de poire* (1903) et leur maniérisme terminologique ? Sans méchanceté pourtant, sans rosserie ces simples

boutades ont contribué à tenir Erik Satie à distance de ce qu'on nommait alors le *Grand Collectif Ignare*, le public que met en fuite le seul mot de poire. Et, ni le *Choral et fugue* de 1908 ni les œuvres récentes n'ont pu réconcilier ces deux grandeurs incommensurables qui du reste ne cherchent pas à se mesurer. Erik Satie n'a jamais demandé à se faire jouer, Erik Satie répugne à se voir imprimé [1].

Aujourd'hui, le goût de la fantaisie, peut-être plus encore que le rigoureux devoir, pousse Erik du côté de la rue Saint Jacques, vers le contrepoint et l'austère enseignement de la Schola, tel un ver rongeur qui s'introduit dans la fugue, sous les auspices de Roussel et de Vincent d'Indy. Cette dernière incarnation, que nous réserve-t-elle encore ?

Hé quoi dira-t-on ? Voilà bien des mots pour un inconnu. Le père Ubu n'en aurait certainement pas perdu la moitié pour résumer son opinion lapidaire !

Ainsi parle l'envie.

Mais la compétence distingue — sans grand effort de lucidité — au delà des contingences fumeuses, quelques flammes de vie impérissable. Le cas Satie n'est point négligeable. Il pose, sous une forme spécieuse le problème des origines du style moderne à la fin du XIXe siècle musical. N'est-ce rien ? La *Sarabande* qu'on lira plus loin est de septembre 1887 ; celle de Debussy a 15 ans de moins, et peut-être quinze fois plus de maturité, mais la date seule importe ici. Le *Fils des Etoiles* et les *Danses gothiques* précèdent *Pelléas* et la *Damoiselle Elue* d'une façon significative, et qu'on chercherait vainement ailleurs.

Jouez ces quelques pages, qui sonnent encore en 1911, et savourez l'imprévu dont elles conservent encore tout le charme. Leur coloris particulier est fait de taches harmoniques subtilement accolées, de sonorités juxtaposées sans souci des cadences admises et des résolutions imposées. Ne dirait-on pas un Monteverde moderne (o blasphème !) qui essaie sur sa palette des couleurs indécises ? En ce tournant du XIXe siècle,

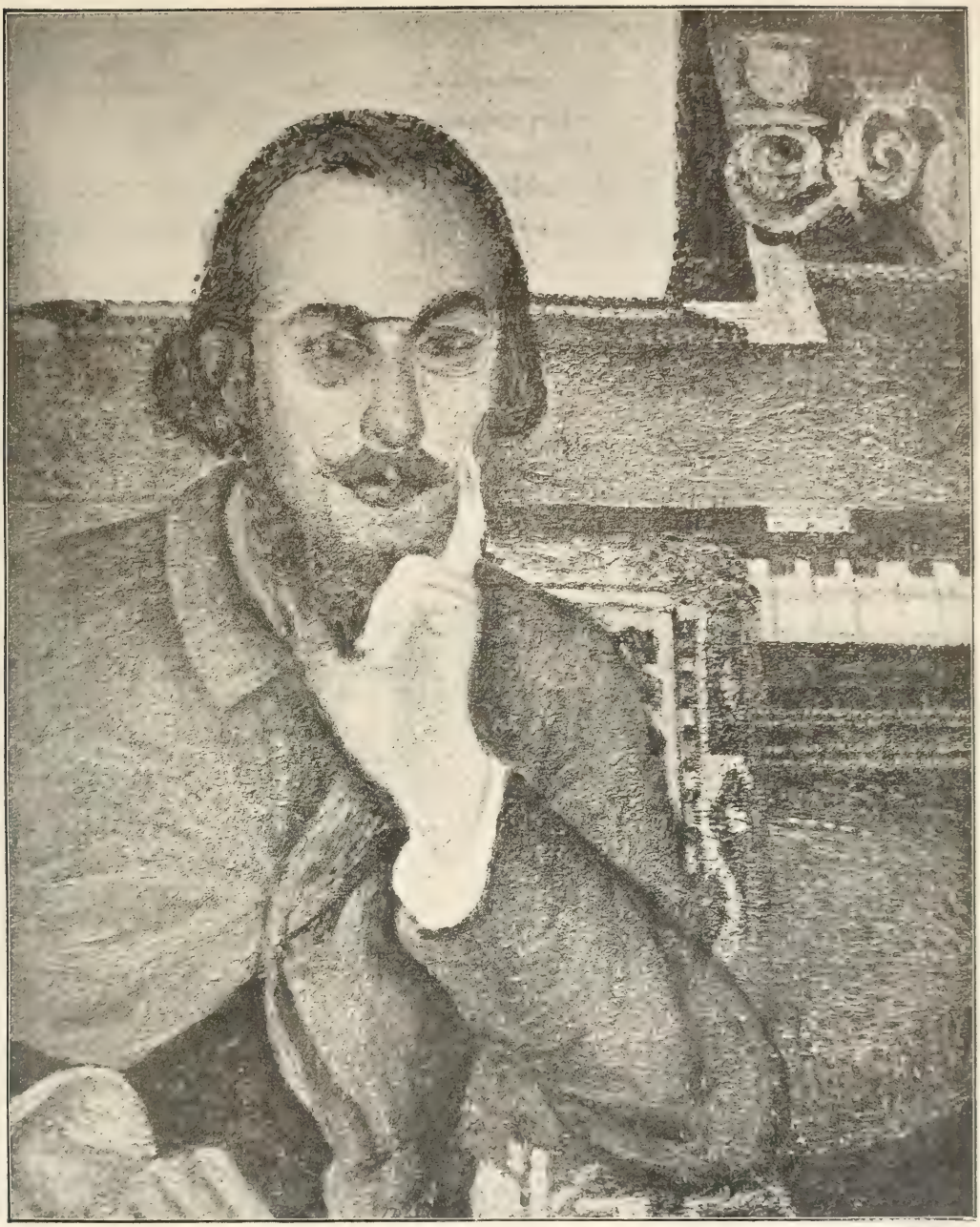
[1] Ont paru : chez Rouart Lerolle et Cie : *Trois Préludes pour le Fils des Etoiles* et les *Gymnopédies*. Là aussi vont bientôt voir le jour les *Morceaux en forme de Poire*. — La Librairie de l'Art Indépendant a publié sous forme de plaquettes minuscules et rarissimes : *Uspud,* ; "*Commune qui mundi nefas,*" extrait de la *Messe des Pauvres* ; "*Intende votis supplicium*" (avec quelques notes de plainchant). — Deux *Gnossiennes* ont paru dans le Figaro Musical de septembre 1893, une autre dans la revue de Jules Bois "Le Cœur" de même date ; le *Prélude pour la Porte Héroïque du Ciel* a aussi trouvé favorable accueil dans ce Cœur (juillet 1894) ainsi que des fragments de la *Messe des Pauvres* (juin 1895). — Aux œuvres du maître il convient d'ajouter des esquisses pour un *Poisson Rêveur* (1900) et pour une pantomime anglaise en collaboration avec Jules Dépaquit *Jack in the box* (19 ? ?). Enfin quelques *Valses* destinées au répertoire de Mlle Paulette Darty.

comme à la fin du XVIe, le renouveau est venu de l'*irrésolution*. L'artiste a pris plaisir à ces dissonnances fugitives, ou l'école ne voulait voir que des frôlements licencieux. En isolant pour les manier à son aise ces objets de sa prédilection, il a donné la personnalité musicale et la vie à des êtres sonores retenus dans les limbes de la musique. Et c'est bien une certaine sensualité de l'oreille qui a toujours et ainsi guidé l'harmoniste novateur, aux dépens même de sa raison constructive et logique. C'est le même souci de l'effet sensoriel qui complique à l'excès l'orchestre d'*Orfeo* et qui pousse un élève de Lavignac aux limites de la mystification auriculaire. Erik Satie est un type achevé de cette école buissonnière, dont la musique a toujours tiré profit et lumière. Il erre, nomade de la tonalité, braconnier des rythmes, attentif aux mille voix de l'imperceptible, curieux de tout et de rien. Et voilà qu'il se surprend à jouer avec les objets défendus, que le Conservatoire lui apprit à rendre inoffensifs mais qu'il triture avec la plus grande imprudence. Le public ricane et passe. La gloire est ailleurs. Mais l'esprit de la musique en qui Nietsche avait foi, veille et se souvient. Une révolution dans l'état harmonique de la France s'opère doucement. Vingt cinq ans se passent et tout à coup on s'aperçoit qu'Erik Satie a été novateur sans le savoir. Telle est la vie.

L'auteur des Gnossiennes fut l'éclaireur inaperçu d'une troupe aujourd'hui victorieuse. La campagne musicale qui triomphe en ces temps ci, se préparait à peine quand Erik Satie donnait déjà l'assaut. Pour lui seul, par plaisir, par amour de la couleur nouvelle et du geste imprévu, il lançait les fusées de ses grands accords, mineurs et psalmodiques, disposait l'échelle de ses neuvièmes, et se livrait aux ingéniosités de son tempérament *atonal*. C'est la singularité outrancière et paradoxale qui a empêché le succès direct de ces efforts, mais c'est bien elle aussi qui eut le mérite de la découverte. Si l'absurde de 1886 est devenu la réalité de 1910, si les trouvailles d'un simple ont rénové le langage des habiles, l'histoire de la musique doit le savoir, comme le savent quelques initiés.

Le mérite de ce méconnu fut donc son audace. Sa baguette ingénue s'est inclinée la première vers la source fraiche, que d'autres ont depuis fait jaillir abondemment. La musique lui mit dans la main ce bon grain, ou cette ivraie — peu importe — qui leva quelques années plus tard en étonnantes moissons. N'est ce pas une curieuse chose que ce Prérav(a)elite?

J. E.



Erik Satie

Par Antoine de La Rochefoucauld

SARABANDE

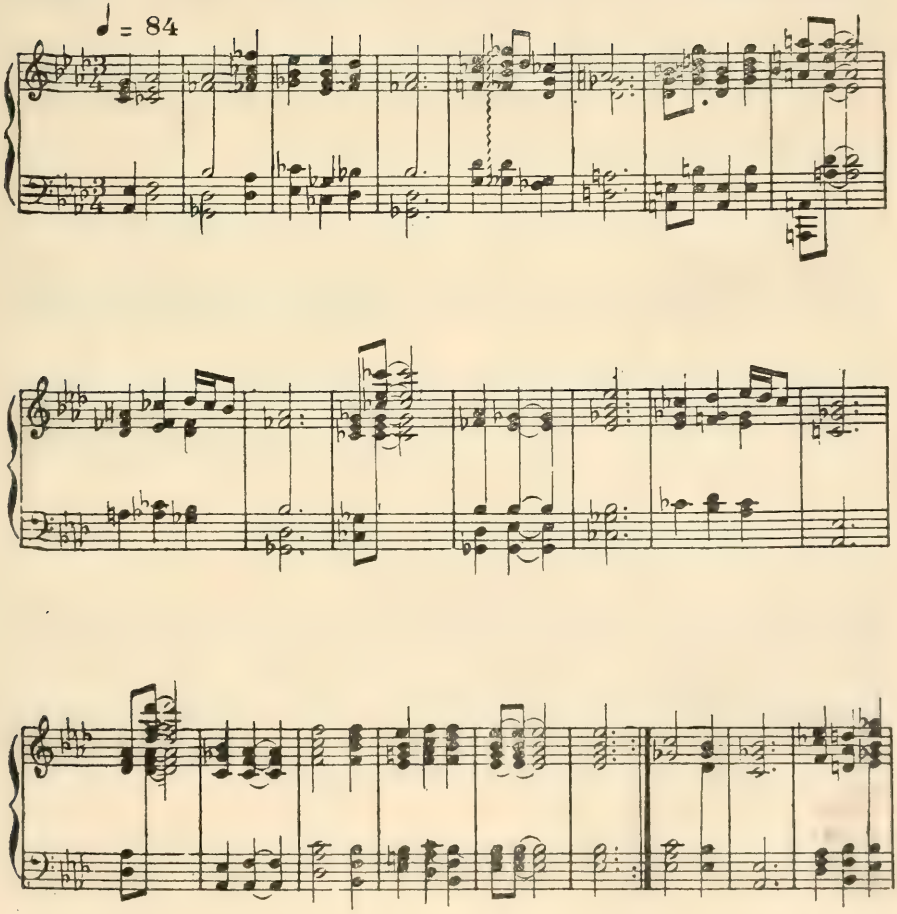
POUR PIANO

Soudain s'ouvrit la Nue et les Maudits tombèrent
Hurlant et se heurtent en un lourd tourbillon ;
Et quand Ils furent seuls dans la nuit sans rayon,
Ils se virent tout noirs. Alors ils blasphémèrent.

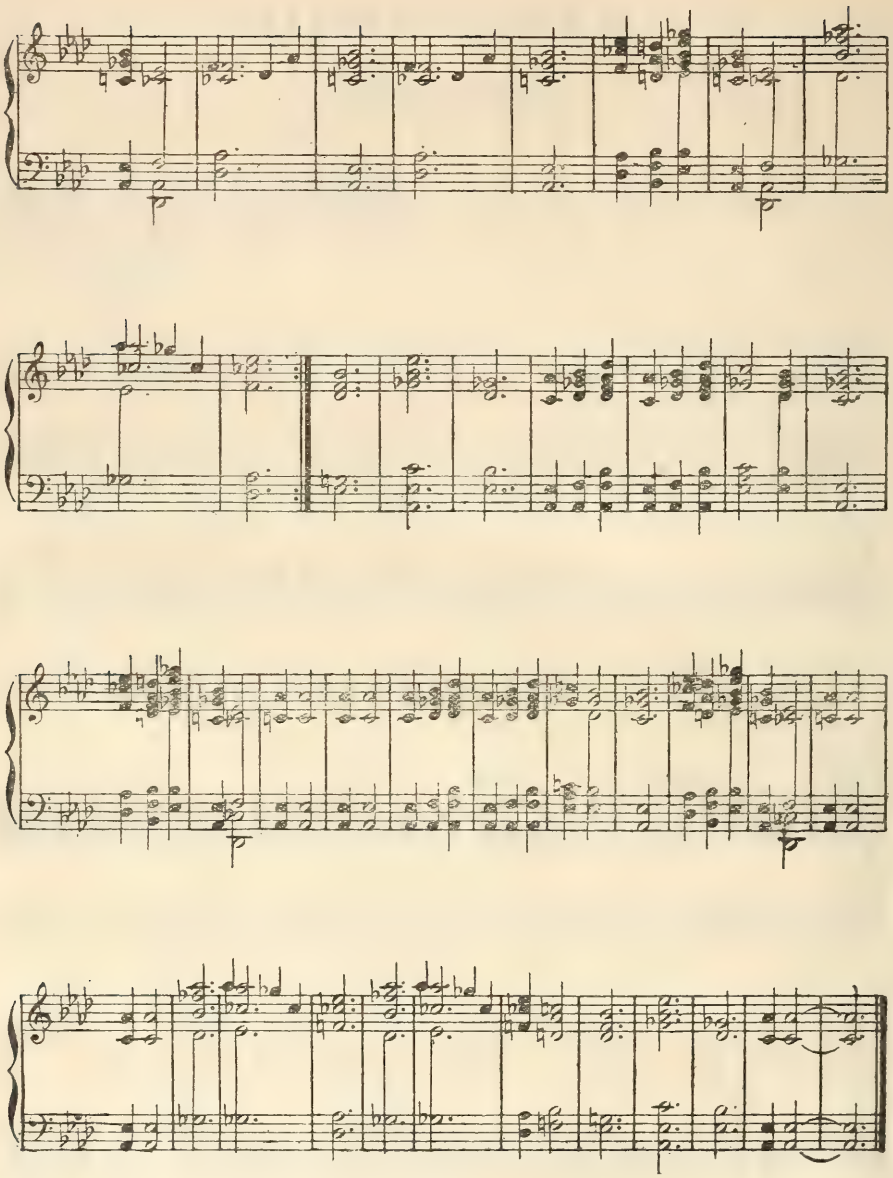
J. P. CONTAMINE DE LATOUR
(La Perdition).

1887

ERIK SATIE

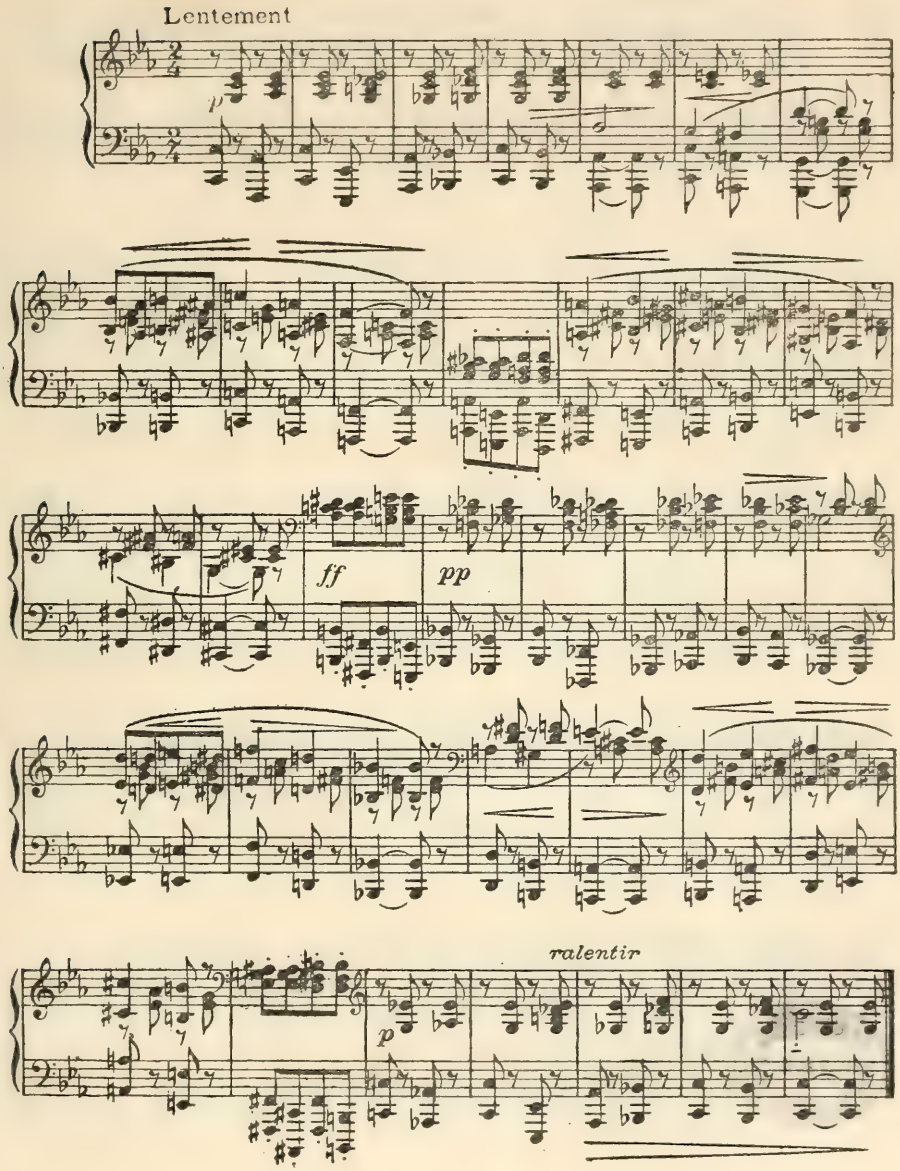


SARABANDE



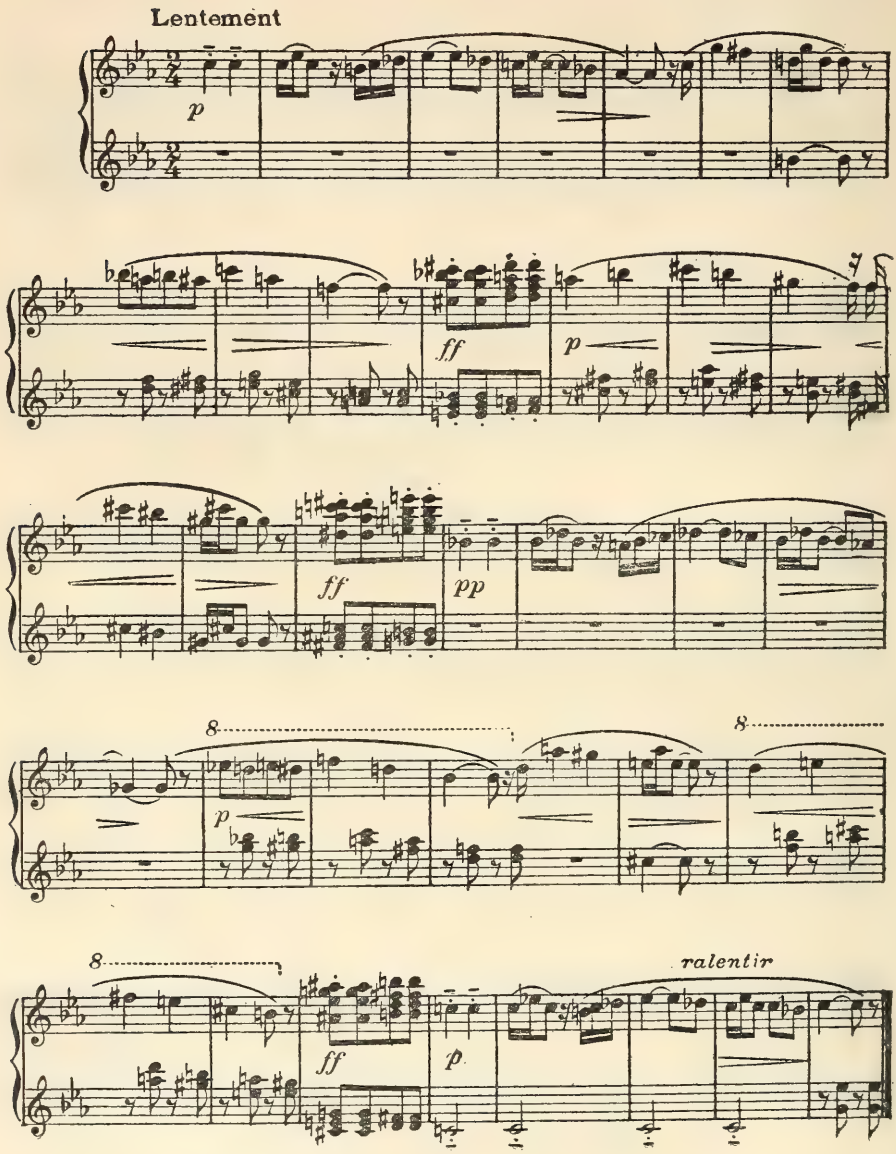
SECUNDO

ERIK SATIE



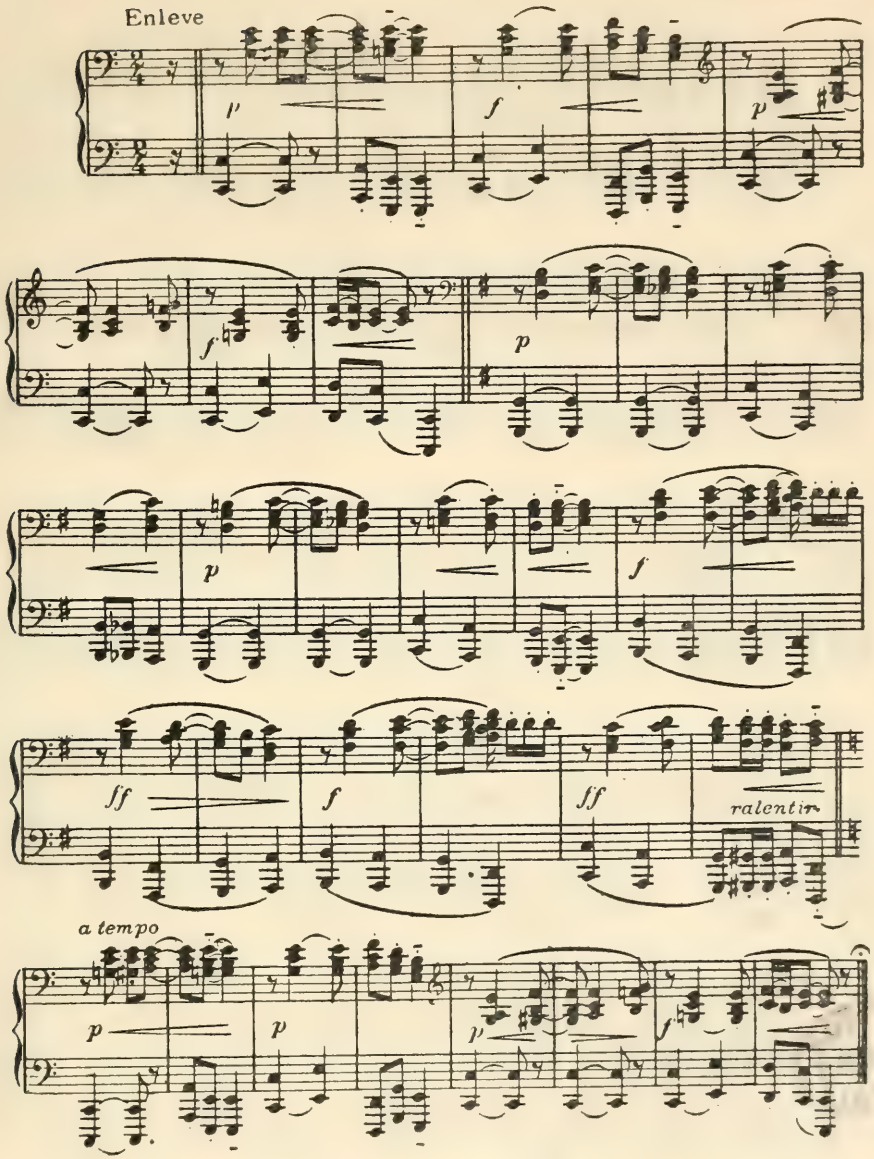
PRIMO

ERIK SATIE



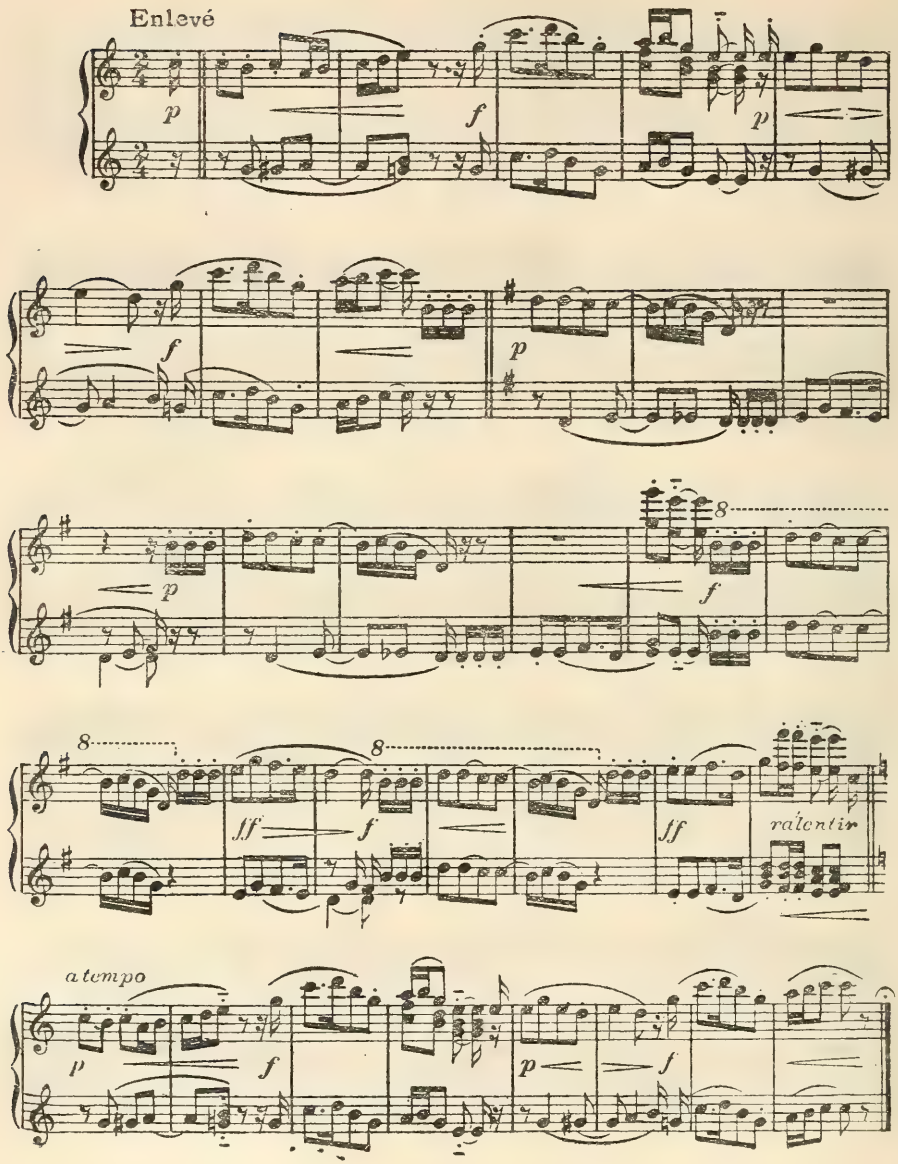
SECUNDO

ERIK SATIE



PRIMO

ERIK SATIE

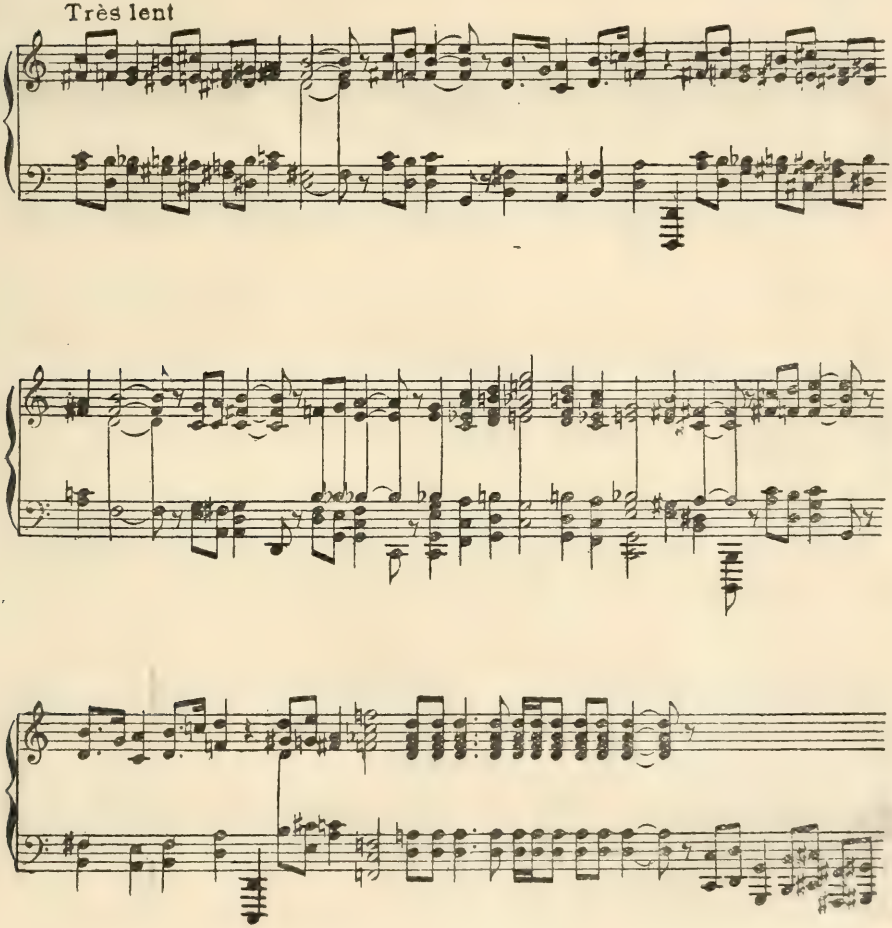


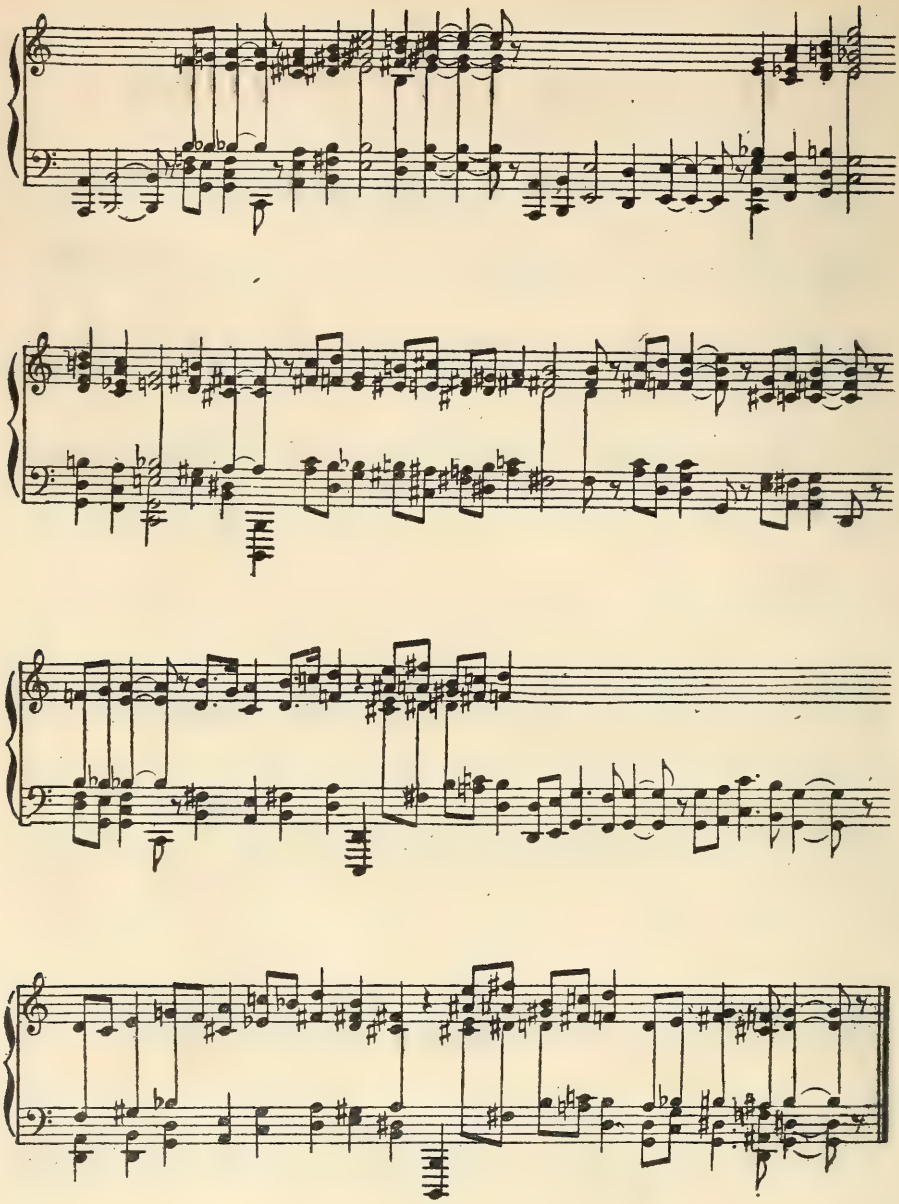
DANSES GOTHIQUES

I. A L'OCCASION D'UNE GRANDE PEINE

Mars 1893 — ERIK SATIE

Très lent





(*Suite*)

DÉPART POUR BORDEAUX[1]

Pour les âmes bien faites, l'honneur est le culte de la vertu, et chez l'homme qui est appelé à le pratiquer, toutes les actions de sa vie se ressentent de cette influence divine qui le fait marcher avec courage et persévérance vers le bien, et vient l'aider à éviter et fuir le mal ! Mon Père étoit né avec cette force d'âme ! aussi fut-il le plus tendre et le plus respectueux des fils ! le meillieure des Pères ! des frères et des époux ! et devint par sa noble conduite et son esprit, ses talens, l'un des artistes les plus considérés de son tems. Mais, suivons-le dans sa fugue nocturne.

Il avoit donc pris place dans le coche, qui cheminoit doucement vers Bordeaux, et pendant les 180 lieues qu'il avoit à parcourir, plus il

[1] Le théâtre de Bordeaux, à cette époque, jouissait d'une renommée méritée. Il était un des premiers à monter les ouvrages qui réussissaient à l'Opéra de Paris. C'est ainsi que les œuvres de Rameau furent toujours connues par les bordelais, peu de temps, après leur création à Paris.

N. B — Nous devons à l'obligeance de notre correspondant de Senlis, M. Tinel, frère du Directeur du Conservatoire de Bruxelles, et aux recherches précieuses de M. Cultru, ancien sécretaire de la mairie de Senlis les renseignements suivants, qui confirment et qui rectifient aussi les souvenirs biographiques de Berton, parus dans notre S. I. M. de janvier. On trouve dans les actes de la paroisse Notre Dame de Senlis le 18 décembre 1732 la mention de naissance de *Louis Pierre* Berton, fils de *Pierre* Berton, *musicien de l'église de Senlis* et de Poucette Maquart. C'est l'oncle de Henri Montan dont il est parlé à la page 9 (S. I. M. de janvier). Les registres indiquent son élection comme maire de Senlis et pensionnaire de la Nation le 16 décembre 1792. En outre on trouve mention de la naissance de *Marie-Magdeleine* le 13 février 1734, et de Marie, le 1 mai 1735, filles du même Pierre Berton, musicien. On pourrait conclure de ces actes que Pierre Berton, le grand père de Henri, était avant tout musicien et attaché à l'église de Senlis, bien plutôt que agriculteur comme le voudrait faire supposer son petit fils (S. I. M. janvier p. 3).

s'éloignoit de la capitale, plus ses esprits le ramenoient vers la rue aux fers. Sa première pensée étoit toujours pour sa bonne, sa tendre mère, il trembloit souvent en pensant à la sévérité de son père, il étoit plus tranquille en songeant à son oncle, toutes ses pensées venoit se heurter dans sa pauvre tête et portoient à chaque instant le trouble en ses esprits, quelques fois même il vouloit arrêter et retourner à Paris, mais *l'honneur*, ce mot pris dans sa véritable acception, lui disoit : tu as commis une faute, il faut la réparer dignement, et par ta conduite à venir te la faire pardonner. Une brillante carrière s'offre à toi, sache en profiter et la parcourir avec honneur. Ce penser consolateur venoit un peu calmer le trouble de son âme, et cette douce espérance venoit aussi l'aider à reprendre courage, car, pour une jeune tête, pour une tête d'artiste surtout *l'Espérance est le roman du cœur, comme pour nous pauvres vieillards, le souvenir en est l'histoire.* Il arrive enfin à Bordeaux, content d'être débloqué de son coche, mais tourmenté par l'attente d'une réponse à sa suplique, il demande, il questionne tout le monde, depuis le maitre et la maitresse de l'auberge, le marmiton, la fille de service et jusqu'aux valets d'écurie, personne n'a entendu parler d'une lettre pour M. Berton. Il alloit se désoler de nouveau, lorsqu'un grand laquais gascon se mit à dire, *Moussu de le Berton, mon maître est z'a qui, qui vous espère dans son magasine des galons, sei votre seigneurerie veut.....* Mon Père sans le laisser finir sa harangue, ayant, au mot galon, pressenti l'intervention du cher oncle, lui dit : mon ami conduis moi de suitte chez ton maître. Il fut accueilli parfaitement car ce marchand étoit le correspondant de son oncle et de plus son ami. Il lui remit la lettre de ses Parents ; l'effet touchant qu'elle produisit sur mon Père, intéressa de suite le marchand et toute sa famille en sa faveur ; après la première effusion de sentiment de piété filiale, on lui remit aussi un petit ballot à son adresse, il s'empressa de l'ouvrir et sa joie fut encore extrême, surtout en trouvant en dessus des effets qu'il contenoit, un billet ainsi conçu :

Mon cher neveu,

" Tu as une bien mauvaise tête ! Tu as fait une grosse faute mais tu vas la réparer avec honneur ! Tu es un brave garçon, cependant il faut encore te corriger d'un autre petit défaut, car tu es par trop étourdi, comment tu pars de Paris comme un bombe et ce, avec les seuls vêtements que tu as sur toi, c'est impardonable. M. Berton, premier violoncelle solo du Grand Théâtre de Bordeaux iroit se présenter à son nouveau directeur vêtu comme le dernier crin-

crin de l'orchestre. Non personne de nous ne veut le souffrir. Aussi nous nous empressons de réparer ton oubli. D'abord nous t'envoyons de la part de ta bonne mère 12 belles chemises de toille de Hollande et 12 belles paires de bas de fil, ta belle-sœur y joint 6 paires de beaux bas de soie de Grenoble, ton père a voulu qu'on ajoutat à ce premier petit envoi 2 belles paires de manchettes de dentelle avec jabot idem et de son choix. Quant à moi je crois utile de t'envoyer de quoi garnir en galons d'or deux habillements complets, c'est-à-dire habit, veste et culotte, c'est la mode maintenant et d'ailleurs je m'en rapportes à toi pour dirriger Mrs les tailleurs de Bordeaux, car ton penchant à la coquetterie nous est connu et a fort souvent inquietté ton Brave Père ; je n'ai pas toujours été de son avis à ce sujet, tu es jeune, joli homme, artiste distingué, je trouve cela tout simple ; mais pas de folies Monsieur mon neveu, pas d'extravagance, aie toujours devant toi ton noble but, marche y avec constancc, avec courage et tu arriveras. Tu te nommes Berton, tu es un brave garçon, cela suffit."

Je t'embrasse de tout cœur, ton oncle :
GUSTAVE BERTON.

N. B. — Comme il faut acheter des étoffes et payer de suitte ces messieurs des tailleurs, mon ami, mon corespondant te comptera de ma part la somme de 250 livres pour arrondir ton petit trésor.

L'émotion, la joie de mon Père étoit à son comble ! Le brave correspondant, l'aimoit déjà comme son propre fils, il se chargeat de lui faire retenir de suite un logement dans la Ville car ayant trois fort jolies demoiselles, il ne jugea pas fort prudent de faire habiter ce jeune et beau jouvenceau, sous le même toit que ces trois jolies jouvencelles : en racontant ce fait mon Père sourioit souvent de souvenir, et disoit que malgré ses principes de morale, il avoit toujours pensé que le papa avoit agi fort sagement.

Le tailleur fut mandé, l'habit galonné fut promptement confectionné et M. le violoncelle solo put bientôt se présenter convenablement chez son nouveau directeur. Il en fut reçu à merveille car le bon, le bienveillant M. Francœur, avoit eu l'attention de lui écrire pour le lui recommander vivement et vanter ses mérites. Dès le jour même le Directeur le conduisit au théâtre et en le présentant à toute la troupe reunie fit un discours pompeux dans lequel il enumeroit avec emphase, car le cher directeur étoit des bords de la Garonne, tous les talents du virtuose que lui envoyoit de Paris, M. le sur-intendant de la musique du Roi, directeur et administrateur général de son Académie Royale de musique. Mon Père répondit modestement, qu'il ne croyoit pas mériter tous ces éloges, mais qu'il feroit ses efforts pour s'en rendre digne un jour et surtout conquérir l'estime et l'amitié de ses nouveaux camarades ; un houra approbateur de toute la troupe fut la réponse à cette courte et modeste allocution. Le

directeur qui étoit un homme actif, voulant ne pas perdre un seul instant pour ses intérêts et pour la gloire de son théâtre, prenant la main d'une jeune et belle personne dit : " j'ai l'honneur de présenter au célèbre compositeur Berton la divine Gambilla,[1] c'est Therpsicore descendue parmi nous sous les traits de Vénus ! Elle est Bearnoise et née à Pau, comme le Verd Galant et sait aussi bien danser qu'il savait battre les Ligueurs. Mlle Gambilla doit donc débuter incessament ; mais pour que le jour soit un jour mémorable dans les fastes de ma direction je veux que votre début sur le violoncelle s'effectue le même jour et pour cet effet, je vous prie de composer un solo pour votre instrument, un air de danse par exemple, en manière de sarabande, car la divine Gambilla brille surtout dans le genre sérieux. Vos deux débuts réunis feront fureur j'en suis assuré. Vous connaissez le goût des bordelais pour la danse et pour la mélodie, tous deux comptez sur un triomphe éclatant." M. le compositeur qui, pendant ce discours étoit resté en admiration devant les charmes de la jeune Therpsicore, quand il falu répondre, rougit d'abord et tout troublé qu'il étoit dit qu'il se trouvoit heureux de pouvoir contribuer par ses faibles talens, au triomphe de la belle Gambilla. Notre Therpsicore qui pourtant étoit plus jeune que lui, car elle n'avoit que 17 ans, mais qui aparament avoit un peu plus d'expérience, ayant remarqué avec orgueil le motif de son trouble s'avançat vers lui en le remerciant, avec toutes les grâces d'une coquetterie sentimentale ; tout à coup, en changeant de ton et lui prenant familièrement la main elle lui dit : Mon cher Maestro, mon cher confrère, j'aime les affaires qui vont vite, très vite, ainsi donc, sans façon acceptez aujourd'hui mon diner, car il faut que nous nous consultions tous deux pour bien nous entendre, j'ai un clavecin chez moi, nous causerons de notre affaire pendant le repas et après..... mais cela ne regarde que nous, ainsi MM^rs^ et MM^mes^ j'ai l'honneur de vous saluer.[2] En disant ces derniers mots elle prit vivement le bras du maitre, et l'emmena chez elle. Le diné se passa très bien si ce n'est que dans le commencement il fut un peu silencieux, le Maestro n'étoit que galant et respectueux, l'impétuosité de notre Bearnoise ne s'accomodait guère de ces manières de Novice, aussi avec son esprit, ses grâces, car elle en avoit beaucoup,

[1] Malgré de nombreuses recherches, je n'ai rien trouvé concernant Mlle Gambilla, vraisemblablement demeurée en province toute sa vie.

[2] Ce petit tableau des mœurs théâtrales au 18e siècle, à l'allure des menus romans de l'époque et, une fois encore, on sent que le narrateur y a dépensé une verve qui ne saurait passer pour un récit sténographié.

elle parvint facilement à retrouver sous l'envellope du Maestro le jeune artiste de 18 ans.[1] Au dessert ils étoient tous deux à l'unisson et d'un parfait accord, et dégustant du Soterne de première qualité, portoient tour à tour des toastes à leurs succès futurs. Le maestro qui s'étoit singulièrement enhardit, lui demanda la permission de porter aussi la santé de sa bonne et digne mère. A ces mots, tout à coup, en lui prenant affectueusement la main, elle lui dit: Vous êtes un brave garçon je vous estime ! Et moi aussi Monsieur j'ai des parents, j'ai un brave Père, un pauvre militaire infirme et je n'exerce mon art avec tant d'ardeur que dans le but de le secourir. Buvons tous deux aux auteurs de nos jours, mais un genou en terre, Monsieur, un genou en terre pour porter leur santé ! car pour nous ici bas, un Père ! une Mère ! sont les représentans de la Divinité ; tous deux le verre en main s'agenouillèrent, mais étant nécessairement par leur position très raprochés l'un de l'autre, leurs jeunes têtes déjà un peu échauffées par les fumées du Soterne, en fixant leurs regards, sur l'étrangeté de leur situation, partirent simultanément d'éclats de rire immodérés. Gambilla qui, de sa nature, étoit très rieuse et le Maestro qui ne l'étoit pas moins, se livrèrent aux élans d'une douce et aimable hilarité ! ! ! Mais après quelques instants d'un mutisme mutuel, tout à coup Gambilla se levant subitement en battant un entrechat, dit : c'est très amusant de rire comme cela, mais au fait ce ne sont que des bêtises, mets toi au clavecin cher ami ! et compose moi une belle sarabande, pendant ce tems j'en règlerai les pas.

Le lendemain la sarabande fut copiée, règlée, et répetée géneralement deux jours après eurent lieu les débuts de nos jeunes artistes. Le directeur, homme habile, et passé maître en forfanteries gascognes, profita de l'occasion pour déployer sur une affiche de 6 pieds de haut sur 4 de large le pathos accoutumé de MM. les directeurs des spectacles de Province ; les noms de *Gambilla* et de *Berton* y étoient précédés et suivis des épithètes les plus gigantesques que puisse fournir le dictionnaire de l'Académie ; et *les incomparables ! les admirables ! les célébrissimes* etc. etc. etc. y abondoient.[2] Le succès fut immense pendant plus de 20 représen-

[1] Si l'on en croit Henri Berton, son père serait arrivé à Bordeaux en 1745. Or Fétis dit qu'il chanta à l'Opéra de 1744 à 1746. Les documents administratifs manquant totalement pour cette période, il ne nous est pas possible de rectifier. S'il est vrai que Pierre Berton avait 18 ans à son arrivée à Bordeaux, Fétis fait erreur en déclarant qu'il passa deux années à Marseille comme chanteur, avant de gagner Bordeaux.

[2] Il y aurait une bien curieuse étude à faire sur les annonces des spectacles au XVIIIe siècle. Parmi tant d'autres j'ai retenu celle qui annonçait un concert spirituel au bénéfice d'un certain Raymond, Maître de

tations ; à chacune les bouquets, les couronnes, les vers en l'honneur des deux jeunes débutants, pleuvoient dans la salle ainsi que les écus dans la caisse du directeur. Aussi ce dernier, dans son enchantement, son ravissement, fit-il la galenterie d'envoyer à son incomparable danseuse une corbeille garnie d'évantails chinois, de gants de Grenoble, de pots de pommade de rouge et de mouches venant de Paris, et de plus une belle épée damasquinée, qu'il la priait par un petit écrit de sa main, très gracieux mais un peu malin, de vouloir bien l'offrir de sa part à son célèbre compositeur, pensant qu'en vrai chevalier françois il lui seroit plus agréable d'être armé par la main de sa belle... camarade que par la sienne.

Il n'étoit donc bruit dans tout Bordeaux que des talens, des mérites de la belle danseuse et du jeune compositeur. Les hommes vantoient les grâces, les beaux yeux, la légèreté de la moderne Therpsicore, les dames la suavité mélodieuse des compositions et de l'exécution du moderne Amphion. Les peuples du midi, en général, sont fort chauds en toutes choses et surtout en fait de beaux-arts, aussi mon Père devint-il de suitte l'homme à la mode de tout Bordeaux. Il fut recherché par les premières maisons de la noblesse, de la magistrature et du haut commerce ; il ne savoit auquel entendre, car toutes les belles dames de la ville, vouloient recevoir des leçons de chant ou de clavecin du jeune et intéressant professeur. Les hommes vouloient aussi la recevoir de violoncelle et même de composition. De plus, tous les dimanches et fêtes, il alloit toucher l'orgue à la cathédrale. Les moins pieuses de ces dames s'étoient alors fait dévotes, et, se gardoient de manquer à aucun des offices où se faisoit entendre le Professeur et écoutoient véritablement avec une componction évangelique !

Un événement inattendu vint tout à coup changer, mais d'une manière heureuse pour lui, sa position artistique, car en un jour, de

musique d'un théâtre de province. M. Raymond qui avait composé "*La résurrection,*" oratoire à grand orchestre, s'adressait par avance aux dames, en ces termes :

Sexe charmant, à qui je cherche à plaire,
Viens embellir le séjour des talens ;
Par ta présence échauffe mes accens :
Un seul de tes regards et m'anime et m'éclaire,
Eh ! que m'importe à moi ce Laurier si vanté
Dont le génie se couronne
Ce sceau de l'immortalité,
Si ce n'est point la Beauté qui le donne. .
Et tout cela pour trente sols par personne.

simple caporal qu'il étoit, il devint général, c'est à dire que depuis de longues années le sceptre de l'orchestre étoit entre les mains d'un homme qui avoit eu du talent, mais il avoit près de 80 ans, et la mort vint rendre inopinément cette place vacante. Alors quoique l'usage fut de donner cette place par concours, le directeur décida que puisqu'il étoit reconnu en principe qu'un musicien compositeur étoit plus apte à remplir ces fonctions qu'un autre professeur du même art, il y nommoit le sieur Pierre Montan Berton. L'influence de Gambilla ne nuisit pas à cette résolution, mais il n'en étoit pas besoin, car il entendoit, trop bien ses intérêts pour agir différament, d'ailleurs il estimoit le beau caractère de mon Père et admiroit son talent ; il prit possession le jour même de sa nouvelle fonction et les remplit à la satisfaction de tous. Malheureusement cette nomination fit surgire quelques jalousies cachées et vint attiser le feu de quelques ambitions deçues. Deux des musiciens de l'orchestre qui avoient des prétentions à cette place le provoquèrent en duel, car il est de notoriété publique que MM. les Bordelais sont de leur nature fort queréleurs et très grands fèrailleurs. Le cartel fut accepté et fixé au lendemain matin. Mon Père prit pour témoin le premier violon solo de l'orchestre, son ami M. Granier. Le duel eut donc lieu le lendemain ; dans la première rencontre il fut heureux, car ayant désarmé deux fois son adversaire, il eut le bonheur de lui accorder la vie. La seconde rencontre n'eut pas tout à fait la même issue, en blessant assez grièvement son adversaire il reçut un coup d'épée au bras droit. L'affaire ainsi terminée on s'embrassa comme de coutume en se jurant une éternelle amitié, quel bizare, quel barbare usage est resté dans nos mœurs, dans les mœurs d'un peuple qui a la prétention de se donner pour l'un des plus civilisés du Globe ! La mort ou seulement un peu de sang répandu, tous les outrages sont effacés, toutes les haines sont éteintes... ô pauvre humanité, ô..... mais c'est assez philosopher, alons retrouvé notre pauvre blessé. Sa prouesse étoit déjà connue dans toute la ville, et lorsqu'il arriva chez lui il trouva son domicile envahi par ses amis, ses camarades, et bien entendu Gambilla en tête avec le cher directeur. Ils furent tous rassurés promtement car la blessure étoit légère. Gambilla seule ne pouvoit calmer son émoi, et voulut elle-même étancher son sang avec son mouchoir ; puis elle dit au directeur que, vu l'émotion qu'elle venoit d'éprouver, il ne devoit pas compter sur elle pour la représentation. Le blessé voyant l'effroi du pauvre directeur, s'empressa de dire de suite, qu'il allait mettre un

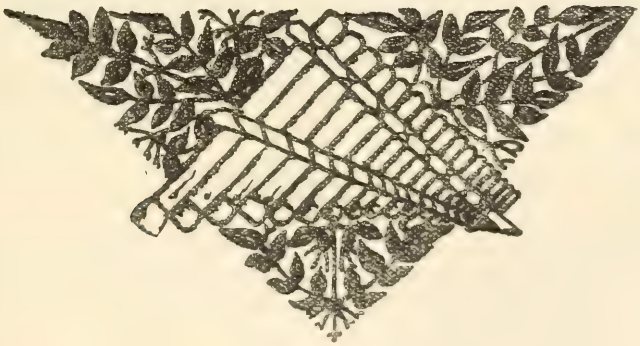
écharpe au bras droit, et qu'il conduira tout aussi bien avec le gauche. Cette résolution fut aprouvée par tout le monde, surtout par le directeur. Chacun se retira chez soi, mais dans son chemin, chacun ne manquoit pas de raconter l'aventure du duel et de ses suites à ses amis ; aussi le soir la salle fut-elle comble et lorsque M. le chef-d'orchestre vint y prendre sa place, il fut reçu par un salve d'aplaudissements unanimes, qui redoublèrent encore lorsqu'on le vit prendre de la main gauche son bâton de mesure. Gambilla dansa encore mieux qu'à son ordinaire, on dit même qu'au lieu de battre des entrechats à six elle en fit à huit,[1] lorsqu'elle vit pleuvoir sur l'orchestre une grelle de bouquets, de couronnes de lauriers que quelques malins avoient accompagnés de couronnes de mirthes. Après le spectacle les amateurs et les artistes improvisèrent un banquet dans lequel on portat maints toasts en l'honneur du héros de la fête. Mais comme dans toute espèce d'action, dramatique ou non et de telle nature qu'elle soit, un péripétie est toujours d'un bon effet, heureusement pour mon Père, il en advint une dans cette joyeuse fête, qui lui ouvrit la carrière qu'il sut depuis parcourir avec tant d'éclat. Vers la fin de la soirée on vint lui annoncer qu'un personnage se disant porteur d'une dépêche désiroit la lui remettre de suite ; on fit introduire l'envoyé, qui n'étoit autre que le sieur *Cavalier* dont j'ai déjà parlé comme de l'un des limiers du directeur de l'Opéra, aussitôt qu'il put aborder mon Père, en lui prenant la main et l'embrassant, il lui dit : " Mon cher M. Berton c'est encore moi qui vient vous enlever, non comme jadis à vos pieuses fonctions,[2] mais aujourd'hui aux plaisirs, aux douces jouissances de mes chers compatriotes, MM. et MM^mes^ de Bordeaux, qui j'ose l'espérer me pardonneront de mettre chargé de cette mission, en faveur de son motif. " Puis remettant à mon père la missive scellée des armes du Roi il lui dit : Tenez et lisez à haute voix. Mon Père en romp le cachet et y trouve deux écrits, le premier étoit un ordre du Roi de se rendre de se suitte à Paris près du directeur de son Académie Royale de Musique, le second papier étoit une lettre du bon M. Francœur dans laquelle il lui disoit que toutes ses prévisions à son égard s'étant réalisées,il ne pouvoit rien faire de mieux que l'attacher au service de S. M. qu'ayant appris sans étonnement

[1] Si cela est vrai, Mlle Gambilla peut passer pour avoir été la première à réussir un pareil exercice de vitesse, car nous ne connaisons rien de pareil à l'Opéra de Paris avant 1762.

[2] C'est-à-dire lorsqu'il était baryton solo à la maîtrise de Notre-Dame. Notre étrange directeur a voulu sans nul doute escamoter plusieurs années, car nous sommes présentement en 1755, et s'il est vrai que Pierre Berton arriva à Bordeaux en 1745, les dates ne concordent pas.

ses nombreux succès à Bordeaux, qu'en conséquence la place de maître de musique et chef d'orchestre de Grand Opéra de Paris étant vancante en cet instant, lui étoit dévolue et qu'il étoit invité à en venir de suitte prendre possession. Ses vrais amis qui étoient nombreux, et même le directeur, malgré la peine que tous éprouvoient de le perdre, le félicitèrent sincèrement de la marque honorable qu'il venoit de recevoir. Gambilla fut la seulle qui ne put prendre part à ces touchants regrets, car la pauvrette s'étoit évanouie en entendant la lecture de l'ordre Royal. L'ami Granier qui étoit véritablement le Pilade de mon Père, lui fit sentir qu'il devoit de suitte obéir à cette ordre et l'entraina hors des lieux où, comme un autre Renaud une nouvelle Armide pouvoit par ses enchantements lui faire oublier un moment son devoir. Une voiture l'attendoit à sa porte ; tous les maitres de poste avoient reçu l'ordre de lui fournir des chevaux sur la route de Bordeaux à Paris. Arrivé dans son domicile, avant de la quitter pour toujours, il voulut écrire à Gambilla et chargeat son ami de la lettre. Pendant ce temps l'ami avoit réuni tous ses effets et en faisant charger sa malle, il lui dit qu'il avoit pris cette précaution pour qu'il ne fit pas la même étourderie qu'à son départ de Paris, mais qu'il lui avoit laissé le plaisir d'emporter son épée, car elle étoit ornée d'un beau nœud de rubans formé par la jolie main de Gambilla. Les deux amis s'embrassèrent tendrement en se renouvellant les serments d'une amitié qui ne s'est jamais démentie.

(A suivre.)



CHILESOTTI (OSCAR) : *L'Evoluzione della Musica.* (Turin, Bocca frères, 1910, in-12 de VI-168 pp.)

Ecrivant un volume de vulgarisation destiné à la *Piccola Biblioteca di Scienze Moderne*, notre savant collègue Mr O. Chilesotti s'est proposé de parcourir rapidement les grandes étapes de l'évolution de la Musique. Il montre comment les idées directrices émises sur l'évolution en général dans les *Premiers Principes* d'Hubert Spencer s'appliquent aux transformations successives qu'a subies l'art musical, et, avec une clarté et une maîtrise parfaites, il brosse un vaste tableau d'histoire, qu'éclairent çà et là ses vues personnelles d'érudit et de chercheur. C'est ainsi que M. Chilesotti revendique justement pour l'Italie l'honneur d'avoir apporté des éléments infiniment précieux à la constitution de l'art moderne. Signalons surtout les chapitres consacrés à l'étude de l'origine des formes instrumentales, de l'opéra et de l'oratorio. L'auteur clôt la première partie de son livre par l'examen du rythme, des modes, des tons, de la théorie musicale et même de la notation si tentante pour les inventeurs de systèmes.

Dans une 2e partie, M. Chilesotti traite des sons musicaux et résume l'ensemble des connaissances acquises par la science contemporaine au sujet des diverses échelles : échelle grecque, échelles naturelle et tempérée, système des 53 degrés, puis échelles servant de base aux musiques exotiques : échelles chinoise, arabo-persane, indoue, turque. Peut-être, aurait-on pu désirer un peu plus de précision à l'égard des sources d'où découlent ces échelles mais, nous le répétons, il s'agit ici de vulgarisation, et l'auteur ne pouvait étendre son appareil critique. Son livre est un excellent vade-mecum, un précieux résumé des questions qui touchent à la Musique considérée historiquement.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

BELPAIRE, M. E. *Beethoven een Kunst- en Levensbeeld.* (Anvers, Opdebeek, 1911, in-8°, 474 p.)

Melle Belpaire, qui occupe une situation active et distinguée dans la vie musicale anversoise, a condensé dans ce beau livre, très étudié et sérieusement documenté, le résultat de longues méditations et d'attentives analyses consacrées au maître de Bonn, auquel elle a voué depuis son enfance un culte enthousiaste.

Sans négliger les sources bibliographiques telles que la correspondance de Beethoven, les livres de Schindler, Wegeler, Ries et von Breuning, l'auteur donne une place prépondérante à l'analyse psychologique et s'attache, tout au long de son livre, à établir une relation étroite

entre la vie sentimentale et l'œuvre de son héros, à élucider notamment le troublant problème de la création des œuvres les plus sereines au milieu des plus douloureuses crises physiques et morales. Une des parties les plus personnelles de l'ouvrage est le chapitre dans lequel l'auteur s'efforce de montrer que Beethoven ne fut pas seulement un déiste, comme Schindler tend à le prouver, mais un catholique convaincu. La dernière partie du livre est consacrée à de pénétrantes analyses esthétiques, dans lesquelles celles de la *Missa solemnis* et des sonates de piano tiennent la première place.

Il nous plaît qu'une main de femme ait écrit ce livre qui résume des années de travail et de rêverie aimante sur un maître qui fut surtout un grand et noble passionné et dont l'amour, sous sa forme la plus délicate, parfuma toute la vie.

Ecrit dans une langue ferme, précise et coloré, l'ouvrage est préfacé d'une superbe dessin de P. de Mets d'après le masque de Beethoven. E. Closson.

GASTOUÉ. A. *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau.* (Lyon, Janin, 1910, in-8° de 130 p.)

M. Gastoué s'est décidé à publier après quinze années d'enseignement et de pratique un important et fécond travail qui contribuera beaucoup à fixer d'excellents principes d'accompagnement du chant grégorien. Dans une introduction extrêmement intéressante l'auteur esquisse une histoire de l'accompagnement du chant liturgique depuis le moyen âge, illustrée d'exemples extraits d'anciens manuscrits.

La première partie résume les notions d'harmonie indispensables (intervalles et accords), la deuxième est consacrée à l'étude de la modalité et du contrepoint avec un essai sur la construction tonale des pièces de pl. chant, la troisième partie enfin traite de l'application pratique de l'harmonisation aux voix et aux instruments ainsi que des styles des différents morceaux liturgiques : récitatifs, chants simples, chants ornés.

L'ouvrage s'enrichit de nombreux exemples excellemment écrits par A. Gastoué et les principaux auteurs qui se sont occupés d'harmonisation du chant liturgique : Bordes, Brun, Chassang, Dom Delpech, Guilmant, d'Indy, Mathias, P. Wagner etc...

Ces exemples sont choisis spécialement pour tous les tons du pl. chant et tous les genres de la mélodie liturgique. Cet ouvrage écrit par un savant dont l'autorité et la compétence sont incontestées, est appelé à rendre les plus grands services non seulement aux musiciens d'église mais à tous les artistes soucieux de toujours mieux connaître leur art pour le mieux aimer.

Joseph Bonnet.

FARAL (Edmond). — *Les Jongleurs en France au moyen âge*, thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. — (Paris, Champion, 1910 ; gr. in-8°, x-339 p.)

Qu'est-ce qu'un jongleur ? Telle est la question que l'auteur se pose tout d'abord. Elle domine, en effet, l'ensemble de sa thèse, et l'enquête instituée dans son savant travail a pour objet d'y répondre.

C'est au IXe siècle, d'après G. Paris et les textes cités, que les jongleurs auraient fait en France leur première apparition : " on ne les trouve pas expressément mentionnés plus tôt [1] ".

[1] P. 2-3. Cf. p. 272-273 et Gaston Paris, *La littérature franç. au moyen âge*, 3e édit., p. 39. — Contrairement à cette assertion, je trouve les jongleurs mentionnés au VIIIe siècle dans un des premiers capitulaires de Charlemagne (23 mars 789) : *Ut episcopi et abbates et abbatissæ cupplas canum non habeant nec falcones nec accipitres nec joculatores.* — Alfr. Boretius, *Capitularia Reg. Franc.*, Hannoveræ, 1883, p. 64, c. 31 (dans les *Monum. histor. Germ.*, Leg. sect. II.) — Pertz. *Monum. histor. Germ.*, Leg. t. I. p. 69.

Cependant, dans chaque branche de leur activité professionnelle, chantres épiques et histrions, ils eurent ailleurs, sinon des ancêtres, au moins des prédécesseurs. Sans parler des scaldes septentrionaux, les bardes celtiques sur la rote, et les scôps germaniques sur la harpe célébraient bien avant eux la vaillance de leurs héros.

D'autre part, Rome eut de bonne heure ses mimes. Eux, il est vrai, ne chantaient pas de geste, mais ils n'en étaient pas moins populaires. Leurs farces, leurs parades, leurs exhibitions grotesques et licencieuses faisaient les délices des Romains de la décadence. Répandus dans toutes les provinces de l'empire, ils survécurent aux invasions, et, pendant tout le moyen âge, le latin ecclésiastique ne cessa d'employer *mimus* comme synonyme de *joculator*.

Est-ce donc à ces bouffons nomades, dont la Grèce fut le berceau, est-ce, au contraire, aux poètes épiques de la Germanie qu'il convient de rattacher la filiation de nos jongleurs ? Ou bien encore, le dualisme qui caractérise leur profession ne résulterait-il pas de ces deux facteurs réunis sous une même appellation ?

Dans cette question d'origine, obscure comme tant d'autres qui mettent deux systèmes aux prises, romanisme contre germanisme, M. Faral prend nettement parti pour le premier : il est romaniste intransigeant. Donc, d'après sa thèse, nos jongleurs descendraient directement et exclusivement des mimes latins ; ils les auraient continués pendant tout le moyen âge, et par eux l'esprit mimique des histrions de Rome aurait été transmis aux bateleurs du Pont-Neuf et aux Enfants sans souci.

Quoi qu'il en soit de cette conjecture, une chose est certaine : c'est que, descendants directs ou simplement collatéraux des mimes, ils héritèrent de l'hostilité de l'Eglise contre leurs prédécesseurs. Cette vieille et légitime antipathie s'explique d'ailleurs par des raisons nouvelles. La jonglerie comptait parmi ses adeptes une foule de nomades en rupture de clergie, clercs ribauds ou goliards, comme on les appelait, dont les mœurs et la propagande causaient un double scandale. Leur infamie justifiait l'anathème.

Mais en dehors de ces déclassés et parallèlement aux jongleurs laïcs, des clercs animés d'un tout autre esprit versifiaient les vies des saints et les légendes dévotes ; ils les récitaient ensuite en public, soit dans les églises, soit dans les pèlerinages, en même temps que les jongleurs y chantaient leurs chansons de geste, tout comme dans les cours seigneuriales et les assemblées populaires. Ceux-là étaient à l'abri des censures de l'Eglise ; elle les approuvait, elle les encourageait.

Il n'en était pas moins pénible pour une élite, où généralement l'exécutant se doublait d'un compositeur, le jongleur d'un trouvère, de se voir confondus sous une même désignation avec de vulgaires baladins. Aussi les voit-on prendre au XIIIe siècle le nom de ménestrels. Un trouvère anonyme d'Arras le constate :

> Mais, pour le temps de maintenant,
> Se vont menestreus appelant,
> Et ceulx qui mainent singe et ours
> Se font appeler jougleours

A ce propos, M. Faral fait observer que l'usage s'établit à la fin du XIIe siècle, parmi les grands seigneurs, d'attacher un jongleur à leur service, *ministerium* — d'où *ministerellus* ; leurs confrères auraient, à leur tour, autant par intérêt que par vanité, adopté cette même dénomination.

Sur ces ménestrels et ces jongleurs, sur leurs relations soit avec les seigneurs, soit avec les bourgeois et le peuple, sur leur condition morale et sociale, sur les largesses inouïes dont les

uns étaient comblés dans les châteaux, tandis que les autres traînaient une existence misérable de la place publique à la taverne, sur leurs corporations enfin et leurs confréries, auxquelles les puys semblent se rattacher, le livre de M. Faral nous offre une suite de chapitres remplis de faits curieux, de rapprochements ingénieux, de commentaires érudits, qui font de son enquête, en dehors même de la thèse qu'elle a pour objet, une contribution des plus intéressantes pour l'histoire du moyen âge.

A. Guesnon.

ŒUVRES EN PROSE DE RICHARD WAGNER (T. IV ET VII). TRADUITES EN FRANÇAIS PAR J. G. PROD'HOMME ET F. CAILLÉ. — (*Une communication à mes amis* (1851) — "*Musique de l'Avenir*", *Lettre sur la Musique* (1860) (Paris Delagrave, in-8° jésus ; 3 fr. 50)

Il n'y a plus rien à dire de l'heureuse idée qu'eut M. Prod'homme lorsqu'il entreprit cet important travail. Félicitons-le ainsi que son collaborateur M. F. Caillé de la précision et de l'élégance de la traduction qu'il vient de nous donner.

LOGAN (MAURICE S.). — *Musicology* (New-York, Hinds, Noble & Eldredge in-12° 232 pp.).

Ce livre est destiné aux élèves et lecteurs qui veulent se rendre un compte exact des principes de la musique. L'auteur ne donne pas à ce terme de musicologie le même sens que nous et son ouvrage est en anglais l'équivalent de celui de Lavignac en français "La musique et les musiciens." M. Logan traite d'abord des éléments de la musique, (son rythme, expression, échelles, écriture, tons et modes). Puis, vient ce qu'il nomme la structure musicale, c'est-à-dire les formes harmoniques, leur emploi, et les notions essentielles du contrepoint. Puis un chapitre sur l'acoustique, un autre sur les "sources du son," et enfin un appendice qui résume certaines questions, (les modes grecs, le tempérament le diapason etc...) Tout ceci en un format réduit, et avec une concision qu'il faut admirer. L'auteur ne fait aucune mention de ce que nous appelons précisément la musicologie, c'est-à-dire l'histoire. Il donne par contre les notions pratiques et précises que le jeune homme devrait connaître en sortant de ses humanités, s'il était question de musique dans l'enseignement des humanistes. Il y aurait peut-être lieu de traduire ce volume en français.

GASCUE (F.). — *Historia de la Sonata*. Conferencias musicales (San Sebastian, Fuenterrabia 14, in-8° de 330 pp. Pes. 3,50).

Ces 16 conférences qui s'étendent des virginalistes anglais jusqu'à César Franck forment une intéressante tentative sur un sujet encore peu vulgarisé. L'auteur se déclare amateur, ce qui est trop modeste. Il est fort probablement un élève de M. Vincent d'Indy, et emprunte à la Schola ses théories historiques. C'est dire que l'Ouvrage est sérieusement fait. Il n'apportera pas de nouvelles lumières mais il fera pénétrer le goût du savoir chez des gens qui l'ont à peine. On ne saurait trop multiplier les conférences de ce genre qui éveillent d'utiles curiosités.

J. L.

PARNAS (Kornelia). — *Maria. Une Idylle en musique entre Chopin et Maria Wodzinska*, (facsimilé du manuscrit de Chopin reproduit et publié pour la première fois par Leipzig, Breitkopf et Härtel.)

De nos jours, il est rare de rencontrer encore quelque inédit concernant Chopin dont la vie et l'œuvre furent épluchées presque dans les plus intime replis. La maison Breitkopf et

Härtel de Leipzig se devait de révéler au monde musical en général, aux nombreux amis de Chopin en particulier, ce carnet d'une époque heureuse de la vie si courte du musicien polonais. " Maria " est une sorte de cahier musical de Chopin que possède actuellement une descendante de Maria Wodzinska ; il contient un nocturne en ut dièze mineur, *Lento con gran expressione* plus huit mélodies parmi lesquelles le " Souhait " connu de tous, mais dont c'est ici l'écriture originale. Cette pièce fut vulgarisée par Leichtentritt,Opienski et d'autres en leurs monographies.

L'édition établie par les éditeurs de Leipzig est une reproduction photograhique du carnet de Chopin ; nous y revoyons cette écriture musicale claire que nous connaissons par d'autres manuscrits de Chopin reproduits un peu partout. On serait même porté à considérer ces textes musicaux comme autant de copies plutôt, copies établies par Chopin, car il leur manque ce qui caractérise des croquis : ratures, corrections, erreurs. Une chose curieuse, aussi, c'est la grande divergence de pensée entre le nocturne (du Chopin des beaux jours) et les mélodies dont plus d'une ne saurait résister à l'examen critique. En tant que compositeur vocal, Chopin se soumet à la mode de son époque... et ce n'est pas toujours bien original... Mais Berlioz n'est-il pas là aussi, avec sa chanson des chemins de fer ?

Ce carnet nous révèle encore la véritable raison pour laquelle les fiançailles de Chopin et de Maria furent rompues. Bien des choses s'expliquent par ce nouveau document.

Disons pour terminer que les éditeurs ont tenu compte du goût des bibliophiles ; habillée d'un cuir rouge orné de fers discrets où l'on distingue, bien en place, le nom de " Maria ", cette nouvelle publication sera certes la bienvenue de tous les amis de Chopin ; une version française ne saurait que contribuer à sa vulgarisation auprès du grand public français.

GASTON KNOSP.

UNE BONNE NOUVELLE. — La Faculté des Lettres vient de recevoir de Mme Pierre Aubry deux importantes donations : d'une part, donation de la Bibliothèque Musicologique de son mari ; d'autre part, donation d'une somme de 100.000 fr. à charge par la Faculté des Lettres d'utiliser les intérêts de cette somme à favoriser et encourager les études de Musicologie (voyages, missions, édition de travaux etc.)

Quant à la Bibliothèque, une salle spéciale lui sera affecté qui portera le nom de Pierre Aubry.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU VENDREDI 17 FÉVRIER 1911.

La Séance est ouverte à 4 heures 1/2 chez MM. Gaveau & Cie, 45, rue la Boëtie, sous la présidence de M. Ecorcheville, Vice-Président. Assistaient à cette séance : MM. Laloy, Prod'Homme, Mmes Gallet, Daubresse, Pereyra ; MM. Cesbron, Legrand, Greilsamer, Guérillot, de Bertha, Calmann-Lévy, Raymond-Duval, Trotrot, Ruelle, Cucuel, Bosc et Westarp. S'étaient fait excuser : Mme Filliaux-Tiguer, M. Raugel et M. Grofils.

Après la lecture du procès-verbal M. Greilsamer a la parole pour lire une communication sur : *L'Origine des instruments à Archet d'après un livre de Miss Kathleen Schlesinger*[1]. Une discussion s'engage au sujet de cette communication entre MM. Calmann-Lévy, Greilsamer, Cesbron et Ecorcheville.

M. Greilsamer ayant signalé l'intérêt des collections d'iconographie, M. Ecorcheville annonce que Miss Schlesinger a pris l'initiative d'une collection de ce genre qui paraîtra à Londres chez l'Editeur Reeves, et comprendra surtout des reproductions du moyen âge d'après les documents réunis en Angleterre. Il ajoute, que l'importante collection d'iconographie instrumentale réunie par notre regretté collègue Pierre Aubry, a été donnée à la Revue S.I.M. par Mme Aubry, ainsi qu'une somme destinée à compléter cette collection. Notre Société en effet, n'étant pas reconnue d'utilité publique, n'est pas qualifiée pour recevoir les dons et les legs. Grâce à cette générosité, ceux d'entre nous qui voudront entreprendre des traveaux d'iconographie musicale, trouveront à la Section un matériel tout à fait complet, et cette documentation permettra de mettre au jour de très utiles monographies. Notre Collègue M. Gustave Lyon avait entrepris avec Pierre Aubry, une monographie de ce genre sur la harpe qui paraîtra prochainement. Viendra ensuite, une monographie sur le luth, et une autre sur les instruments à clavier. Ces ouvrages comprendront un très grand nombre de reproductions. M. Ecorcheville demande à la Section de s'associer aux remerciements que la Revue S.I.M. a déjà adressés à Madame Aubry.

Mme Gallet demande qu'une note soit adressée à tous ceux de nos Collègues qui désireraient s'inscrire pour le Congrès de Londres. Elle s'offre à faire des démarches pour obtenir une réduction de demi-place sur le réseau du Nord. Nos membres sont tous priés de vouloir bien faire connaître leur intention à ce sujet avant le premier Avril.

Le Séance est levée à 6 heures.

[1] Cette communication paraîtra prochainement ici

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS.

PARUS

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée,* par Antoine Francisque, tablature de luth, transcrite pour piano à deux mains; 1 volume in 4° de 100 pages . . . **5 fr.**

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'Etat civil d'artistes musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650); 1 volume in-4° . . . . . **10 fr.**

A. GASTOUÉ. — Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France; 1 volume in-4° . . . . . **20 fr.**

P. AUBRY. — Cent motets du XIIIe siècle, tirés du ms. Ed. VI-4 de la Bibliothèque de Bamberg; 3 volumes in-4° . . . . . **150 fr.**

P. AUBRY. — *Le Chansonnier français de l'Arsenal* (XIIIe siècle), 15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Notices par M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse. La livraison . . . . . **10 fr.**
(On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.)

M. BRENET. — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais.* — Un volume in-4° de 300 pages . . . . . **15 fr.**

J. ECORCHEVILLE. — *Catalogue du fonds de Musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (jusqu'en 1750.) — Huit volumes de 250 pages chacun, contenant dix mille thèmes de musique, et de nombreux fac-simile. L'ouvrage complet. . . . . **500 fr.**

SOUS PRESSE

H. QUITTARD. — *L'Œuvre de clavecin de Chambonnières* d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7 1852 de la Bibliothèque nationale. — Un volume in-4° de 100 pages de musique . . . . . **5 fr.**

EN PRÉPARATION

A. PIRRO. — *Les correspondants du Père Mersenne.* — Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale. Vol. I (*J.B. Doni*) — Un volume in-4° de 200 pages . . . .

L. DE LA LAURENCIE. — *Les Musiciens de la Maison du Roy* aux XVII° et XVIII° siècles. (Inventaire musical de la Série O[1] des Archives nationales) — Deux volumes de 200 pages chacun.

E. BLOCHET. — *Traité de Musique,* composé par *Sharaf ed-Din Haroun.* (XIII° siècle), d'après le manuscrit original de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-similé du texte Arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.

H. DE CURZON. — *Correspondance des Directeurs de l'Opéra,* conservée aux Archives Nationales. — Un volume in-4° de 150 pages.

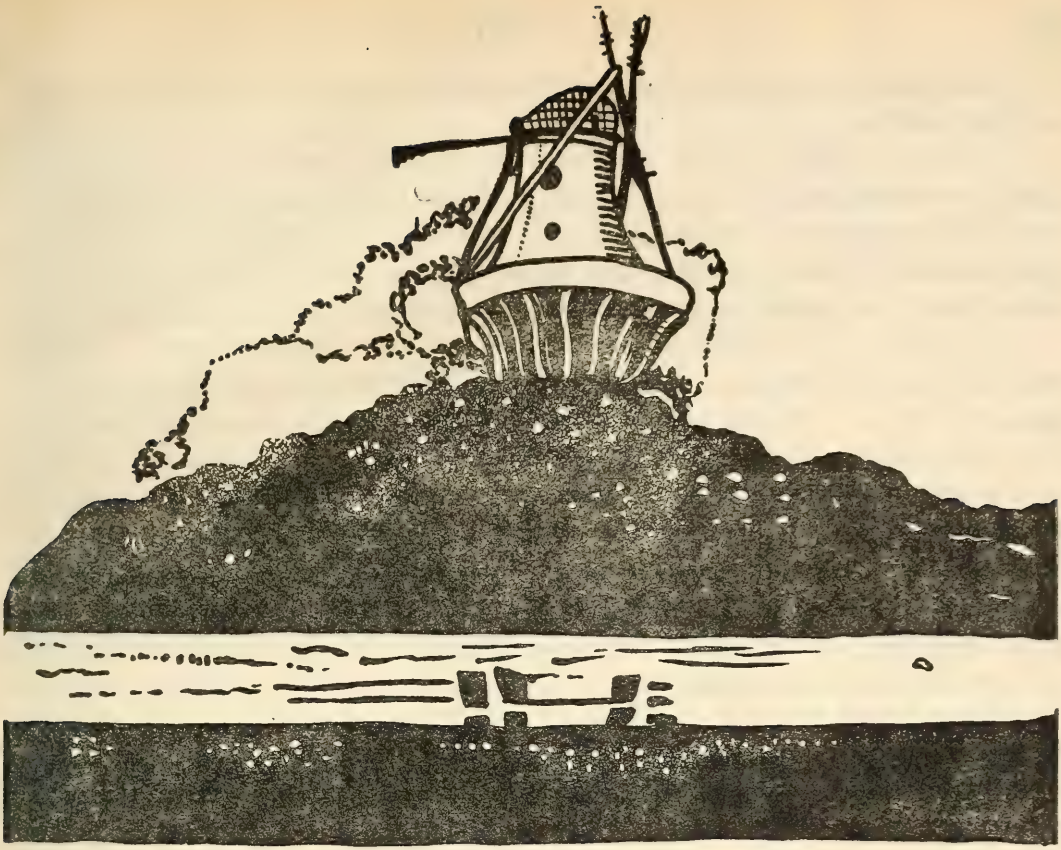
L. LALOY. — *K'în poù.* Recueil d'Airs pour le *k'în* ou luth chinois, transcrits de la tablature.

LE COMITÉ DE LA PUBLICATION :

P. Aubry, M. Brenet, L. Dauriac, J. Ecorcheville, H. Expert, L. de la Laurencie, Ch. Malherbe, E. Poirée, G. Prod'homme, R. Rolland, J. Tiersot.

M. GRANADOS

PAR NESTOR.



LETTRES DE VOYAGE

A mon ami Xenius

Malaga, le 14 *janvier*

Me voici dans " le pays des palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse...." Il fait un froid de Sibérie. Depuis vingt ans, me disent les gens du pays " la clime " devient de plus en plus rigoureuse. Il faut croire que tout s'use avec le temps, même le soleil du midi. Les petites andalouses parcourent les rues, entortillées dans leurs châles, en montrant à peine leurs beaux yeux de velours et leurs casques noirs ornés d'une fleur ou d'un ruban voyant ; d'autres plus pauvres peut-être, décorent leurs petites têtes gelées de quelques branches de persil, ce qui les rend encore plus appétissantes.

Le public applaudit plus qu'à l'ordinaire, pour se chauffer les mains, et j'en profite.

Je me suis déjà faite à ma chambre d'hôtel glaciale, aux cris désespérés des marchands de poisson, au carillon sourd des chèvres, qui me réveille chaque matin et aux gens du pays qui me gâtent, — et voici que demain il faudra partir. Les forains séjournent plus longtemps sur une place. A peine ai-je commencé à prendre racine quelque part, à peine ai-je lié quelques nouvelles amitiés prometteuses, il faut quitter tout et m'en aller loin, loin. C'est souvent triste de partir. Quoique, qui sait, — le souvenir des choses vaut peut-être la réalité; les fleurs d'un arbre sont souvent plus belles que les fruits... et l'on coupe la branche aux bourgeons mi-ouverts. Demain on emballera le clavecin, on bouclera les malles et on s'en ira jusqu'à Valencia. J'adore les voyages et je les supporte sans aucune peine, car je suis comme un caprice de Bach : solidement bâtie et peu capricieuse. Il faut le dire, on ne voyage nulle part comme en Espagne. Avec le système des billets kilométriques, chaque kilomètre en première revient à peine à cinq centimes et pour une quarantaine de sous, il y a de quoi s'amuser pour toute un journée. Et quelle joie de traverser sur la Rossinante à vapeur les montagnes de l'Andalousie ou les belles plaines de la Castille qui rappellent celles de mon pays. Et les fougueux rapides qui, lancés à toute vitesse, savent cependant garder leur mouvement de *largo maestoso:* ils sont graves, imposants, comme les Espagnols eux-mêmes; car le premier devoir de l'Espagnol, a dit je ne sais plus quel père d'église, est d'être grave, le second, d'aimer Dieu. Plus je voyage ici, plus j'aime le public espagnol; peu discipliné, assez bruyant, il est très attentif, très bon enfant et il a, à l'instar des Slaves, ce penchant naturel vers la musique, cet appétit naturel de la musique. Et même les critiques d'ici sont souvent d'une bonhomie touchante et cherchent par tous les moyens à créer un lien de sympathie entre l'artiste et ses auditeurs. A Vittoria, par exemple, la presse a été non seulement enthousiaste, mais d'une unanimité parfaite sur les moindres détails. Vous aurez beau chercher des cas semblables à Paris ou à Berlin. Il est vrai qu'à Vittoria il n'y a qu'un seul journal, mais quand même...

J'ai inauguré là une nouvelle Société de concerts; l'ancienne a periclité il y a deux ans. "Ce sont les quatuors qui l'ont tuée," me dit-on. La *Sociedad Filarmonica* de Madrid, la plus riche de l'Espagne, fait venir

les quatuors les plus célèbres de l'Europe ; comme ces Messieurs ne pouvaient faire autrement que passer par Vittoria, le cercle local ne manquait jamais l'occasion de les engager. Or, le public de Vittoria, comme tous les publics, aime soit les solistes, soit l'orchestre, le quatuor n'est ni l'un, ni l'autre. Et puis, gémissent les mélomanes d'ici, on nous imposait jusqu'à quatre *cuartetto* par soir, c'est dur, surtout pour une petite ville comme nous. Et même pour une grande ville comme moi.

Le président du cercle et le *prefetto* de Vittoria que j'ai connu anciennement comme président de la Société artistique de Logrène m'ont amenée au théâtre de *Zarzuelas* ; j'aime ces petits actes entrecoupés de chant et de danses au caractère local. En fait de pièces espagnoles on donnait la *Princesa de los Dolaros ;* croyez moi, cher ami, ce n'est pas drôle, même en espagnol ; il est vrai que la pièce a été exécutée par de tout jeunes chanteurs qui étaient encore aphones. Quelques membres de la Société de Malaga ont organisé pour moi une petite fête intime de musique andalouse. Les danses ont été interprêtées non par des professionnels, mais par des jeunes filles de la société qui étaient charmantes de grâce naturelle. Les deux jeunes gens qui pinçaient la guitare, fort bien d'ailleurs m'ont appris peu de choses, car je m'intéresse depuis longtemps à la musique populaire d'Andalousie. Ils ont joué cependant deux *Grunadinos* adorables, deux petites merveilles ! Je les ai notés soigneusement et en été, quand j'aurai plus de temps j'en ferai peut-être trois symphonies.

Alcazar, 16 *Janvier.*

J'ai quitté hier, Malaga, c'était un dimanche et les membres du Comité sont venus m'accompagner. " Tous les *amateurs* de votre femme avait dit l'un d'eux à mon mari, viendront aujourd'hui à l'*estacion.*" La gare était noire de monde et j'étais très fière d'avoir tant d'amateurs. Mais quelle désillusion ! je me suis aperçu bientôt que je n'étais là ni la seule, ni la principale soliste ; la vraie attraction pour cette foule était le très grand, le très célèbre *Forrero*, señor Pastor qui prenait le même train que moi. Quelle coïncidence bizarre ! Mais que voulez-vous, les grands esprits se rencontrent.

On a annoncé à Grenade, à grand fracas deux concerts organisés par le gouvernement de la Ville. Faute de temps j'ai dû refuser à mon grand,

très grand regret, car j'ai gardé de cette ville le souvenir le plus charmant ; j'y ai des amis très dévoués, et j'ai rarement rencontré le public aussi confiant, aussi enthousiaste. Tu verras demain, m'avait dit mon mari la veille du quatrième concert, tu verras qu'après la première partie le public te fera une ovation toute spontanée, on te jetera des pigeons, on te chantera des sérénades sous les fenêtres...

— Qu'en sais-tu ?

— Mon pressentiment ne me trompe jamais, — me répondit-il avec gravité, — c'est notre ami Gomez de la Cruz qui m'en a averti, me recommandant de ne rien te dire ; c'est une surprise.

Et le soir je fus surprise quand, après le *Concerto Italien*, j'entendis des chants venant de la rue ; on me demanda de sortir sur le balcon et je vis une cinquantaine de jeunes gens, entourés d'une foule noire qui chantait pour moi des œuvres de Mendelssohn, de Schuhmann ; j'aurais préféré des chants populaires andalous, mais je fus quand même profondément touchée et émue. C'étaient les membres de l'*Orfeo* de Grenade qui tenaient, me disaient-ils, à me remercier ainsi.

Valence, le 20 Janvier

J'ai été attendue à la gare par le Directeur du *Fecitro Principal* et par mon ami Chavarri, homme central de Valence ; critique d'art, compositeur, dessinateur, carricaturiste et professeur d'esthétique, M. Chavarri a de très grandes influences ici dans toutes les questions d'art. Une réception avec examen d'élèves m'a été offerte par le Conservatoire local.

J'ai passé toute une journée à la foire, toujours à la recherche de musique et danses espagnoles, mais c'est si rare de trouver quelque chose de vraiment intéressant. Sous l'influence des nègres, la danse des hommes s'est alourdie en légèretés acrobatiques, sans jamais atteindre leur burlesque, et les bonnes danseuses sont aussi très rares. J'ai vu, par contre, plusieurs petites ménageries, des cinématographes, une femme à barbe et la belle Arragonaise, la plus grosse femme du monde. Dans les théâtres des variétés, on peut lire dans tous les coins la recommandation suivante : *Il est rigoureusement interdit au public de jeter des immondices aux artistes.* Il faut croire que les tentatives sont encore assez fréquentes et cela m'a fait penser à la fameuse annonce américaine : *Le public est prié de ne pas tirer sur le pianiste, il fait ce qu'il peut.* Ne croyez pas que cela m'inspirat

des inquiétudes pour mon concert. Oh, non ! Les gens qui, de leur propre gré, se décident à entendre toute une soirée de la musique ancienne, sont des hommes résignés à tout et ce ne sont pas eux, qui vont protester ou manifester ; et puis ce sont des gens de l'élite, des gens distingués, des gens réservés, trop réservés et qui n'oseront rien jeter à une femme, même pas une fleur. Pourvu qu'ils viennent !... car il n'y a rien d'aussi pénible et d'aussi terrible que de jouer dans un grand théâtre devant des banquettes vides. Surtout quand on n'a pas l'éloquence de Planté. On m'a raconté à Lograño qu'il y avait donné un concert ; il y a quelques années ; la date était mal choisie et il y avait fort peu de monde dans la salle. " Nous ne sommes pas bien nombreux ce soir, a-t-il dit, en se présentant devant le public, mais approchez donc, Messieurs, descendez et venez ici sur l'estrade. " On croyait à une plaisanterie, mais quand on vit le vieux maître traîner lui-même les chaises pour les placer autour du piano, on se pressa de l'aider et bientôt le public tout entier se trouvait sur la scène." Déchirons le programme, — a-t-il dit alors, — je vous jouerai tout ce que vous désirerez." La séance, parsemée de petites allocutions, dura jusqu'à minuit. Le public, enchanté, ne ménagea pas d'ovations au maître qui en fut tellement touché qu'il embrassa l'un après l'autre, tous ses auditeurs.

Barcelone, le 27 Janvier

On m'a demandé à Valence de donner un second concert ; faute de temps, j'ai refusé et je suis partie en laissant au public de profonds regrets et une troupe de Liliputiens qui est venue prendre ma place au théâtre Principal.

Je suis arrivée à Barcelone le jour de la grande fête annuelle à l'*Orfeo Catala*. C'est une solennité au caractère moyen-âgeux qui ne manque pas de pompe et de grandeur. Elle est toujours précédée d'un concours de musique chorale. Le premier lauréat choisit parmi les jeunes filles de Catalogne, une reine, qui, assise sur un trône, ayant à ses pieds tous les hauts dignitaires de la ville, distribue les nombreux prix aux gagnants du concours. La première récompense à été décernée à un musicien peu connu encore M. Lambert, pour une pièce chorale, sous le titre *Agonie*. C'est une œuvre pour chœurs mixtes, assez compliquée où les voix sont traitées d'une manière instrumentale ; elle m'a parue un peu

confuse, mais je me garderai bien de porter un jugement après une seule audition. Car nous autres musiciens, nous manquons souvent de ce génie du jugement clairvoyant qui fait qu'un ex-militaire, un marchand de chevaux, un étudiant en droit ou un petit professionnel raté peut, après avoir entendu quelques mesures d'une œuvre, déterminer sa valeur minutieusement exacte et vous dire même, si ce genre d'art a ou n'a pas d'avenir. Nous autres musiciens, nous nous attachons trop aux détails, nous passons parfois des années pour pénétrer l'esprit d'une pièce, qu'un critique analysera en trois minutes ; nous finissons parfois par découvrir des beautés dans les œuvres qui nous paraissaient nues, et des banalités dans celles qui nous charmaient au premier abord ; cela crée en nous des hésitations dangereuses, cela tue en nous la spontanéité du jugement et cette belle assurance qui ne doute de rien et qui a fait la gloire de tant de..... (ne citons personne).

Après de nombreux discours, les chœurs de l'*Orfeo Catalâ* ont exécuté la plupart des œuvres couronnées. Elles ont presque toutes pour base des motifs populaires. Une jeune fille qui chante dans les chœurs a obtenu un prix pour un recueil de chansons populaires et elle en a chanté quelques unes qui sont de toute beauté. Il est intéressant à remarquer que les chansons catalanes ont rarement un caractère oriental et elles se rapprochent beaucoup de nos chants polonais. Après la fête, les directeurs de l'*orféo* sont venus passer la soirée chez moi à l'hôtel, je leur ai chanté plusieurs chansons de mon pays et ils ont été frappés de la ressemblance avec les leurs.

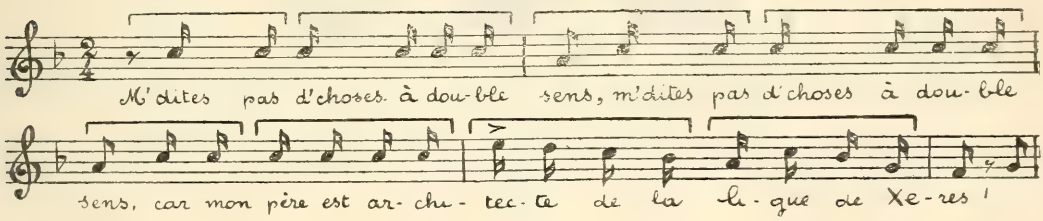
C'était la première fois que j'avais l'occasion d'entendre les chœurs de l'*Orféo Catala*. Comme beauté des voix, ils ne peuvent être comparés qu'aux chœurs de la Chapelle Impériale de St Pétersbourg, mais je donnerai la préférence à ceux de Barcelone, parce que leur répertoire dénote toujours une grande culture et parce qu'ils sont dirigés avec infiniment de goût, où rien n'est sacrifié à l'effet brutal ou à la virtuosité vide.

Un autre régal m'attendait à la soirée intime chez M. Cabot, président de l'*Orféo Catala* où l'ami Granados nous a joué ses *goyescas*. C'est une nouvelle série que je ne connaissais pas encore ; nous l'avons forcé à bisser chaque pièce et je me fais fête de les réentendre bientôt à Paris.

Depuis longtemps déjà je rêvais d'aller à Majorque, à Valldemosa, voir la maison de Chopin, voir le pays, où il a tant souffert, où il a écrit peut-être ses plus belles œuvres. Et voici qu'une lettre m'arrive de Palma,

où l'on m'engage pour deux concerts. J'accepte des deux mains, malgré toutes les difficultés que cela représentait, puisqu'il fallait décommander d'autres concerts et entreprendre un voyage par une mer tellement mauvaise qu'on n'était pas sûr le matin si le bâteau partirait le soir.

J'ai passé hier la nuit en compagnie de Granados et de Xenius dans les théâtres populaires, dans les caves où l'on danse, toujours à la recherche de musique espagnole. Les cinématographes, les gramophones et les orgues de barbarie y font des ravages terribles, il ne nous restait pas d'autre ressource que d'aller nous consoler dans un grand music-hall franco-espagnol. Or, tandis que les chastes Andalouses accompagnent leurs chansons de gestes indécents, les frivoles parisiennes de Toulon débitent des chants à vous fendre le cœur, chansons morales, chansons à thèse : " ne faites pas pleurer une femme qui aime," une fille mère est une maman " comme une autre," " une gueuse amoureuse qui s'en va de la poitrine " comme une vraie dame aux *caméliasses*. Quel domage que les voix soient si atrocement fausses ! On dirait des chanteuses mondaines ! J'ai entendu ici pour la première fois le *Garroteux*, que Granados adore et qu'il m'a fait aimer. Le couplet en est très amusant :



" M'dites pas d'choses à double sens
M'dites pas d'choses à double sens
Car mon père est architecte
De la ligue de Xères..."

Cette adaptation française est de notre ami Xenius, écrivain très estimé ici, professeur de philosophie, auteur de différents ouvrages philosophiques et qui, comme vous voyez ne manque pas de dispositions poétiques.

Je n'ai pas dormi cette nuit, je suis trop heureuse d'aller à Majorque. La mer continue à être mauvaise, le bateau sorti de Barcelone avant hier a dû rebrousser chemin. J'aime mieux ne pas y penser, je ne suis pas en

bons termes avec la mer qui ne manque jamais l'occasion de me jouer un mauvais tour. Mais je partirai quand même quel temps qu'il fasse. Qu'importe ! Je me ris des tempêtes, je me ris des naufrages... et je tremble quand même...

WANDA LANDOWSKA.

Le Rosenkavalier

SOPHIE
VON FANINAL

HERR
VON FANINAL

OCTAVIAN ROFRANO

BARON OCHS
VON LERCHENAU

PRINCESSE
WERDENBERG

Costumes dessinés par le Professeur Roller

Reproduction autorisée par M. M. Fürstner

"Le Chevalier à la Rose"

PAR RICHARD STRAUSS

Strauss c'est toute la musique dramatique de l'Allemagne contemporaine. C'est le plus vigoureux rameau poussé sur le tronc wagnérien, le seul où la sève se porte quand le reste desséche. Humperdinck, Max Schillings, Pfitzner, Weingartner, Frienzl, Eugène d'Albert tiennent du maître de Bayreuth quelques excellents secrets de facture. Leur œuvre n'est pourtant qu'un diminutif de la sienne. Leur tempérament n'a pas la force de soulever ou d'écarter la masse confuse des réminiscences. Leur individualité n'est pas assez puissante pour exprimer ses réactions intimes au contact de la vie. Seul, Richard Strauss parvient à réaliser ses propriétés personnelles, à faire œuvre originale. Sa fantaisie se pousse dans tous les sens mais son irrésistible penchant à se diversifier, à se disperser sur mille objets est corrigé par un besoin non moins impérieux d'unité. Strauss a touché tous les genres. Il passe indifféremment du drame à la comédie, à la force et met partout l'empreinte de sa personnalité. Après *Salomé*, après *Elektra*, voici le *Rosenkavalier*. Le compositeur nous éloigne des sombres drames. Il nous ramène à *Feursnot*, sa première tentative dans la comédie lyrique. A vrai dire, le *Rosenkavalier* n'ajoute rien à la définition que les œuvres précédentes nous donnent du génie de Richard Strauss, mais par une sorte d'éclosion régulière et de croissance continue ce même génie ne cesse de grandir, de s'épurer.

Dans le champ que lui a tracé le librettiste, Strauss prend ses coudées franches et donne toute sa mesure. Il a, nous le savons, d'effrayants besoins d'action, de sensations. Sa puissance de vision est illimitée. Dans l'intensité de son impression ce n'est pas lui-même qu'il cherche d'exprimer tout d'abord, c'est tout ce qui n'est pas lui. Il ne se pouvait qu'il ne demeurât pas à certaines pages du Rosenkavalier, joyeusement objectif. Mais, on y découvre partout et toujours des coins d'adorable poésie, d'exquise sensibilité. Nul sujet ne lui permettait mieux de projeter son tempérament sur l'humanité, d'exprimer la concordance, l'harmonie de sa nature avec les dispositions intimes et subjectives de son âme de poëte. Ici, le cœur même pour ainsi dire l'intelligence. Le trait dominant du Rosenkavalier et comme la source intarissable de l'émotion c'est la place que Strauss donne au sentiment. Nous retrouvons le créateur de *Till Eulen-*

spiegel plus souple, plus lyrique, plus sensible que jamais. C'est ici qu'est son âme tout entière.

M. Hugo von Hoffmansthal a puisé dans la chronique galante de Vienne le sujet de sa comédie conçue dans le style rococo, écrite dans le plus savoureux dialecte viennois qui soit. L'action se déroule sous la régence de Marie-Thérèse. Le rideau se lève et nous sommes dans la chambre à coucher de la Maréchale de Werdenberg, femme délicieuse au déclin de sa beauté et qui devient amoureuse de l'amour. Le feld-Marschall fait campagne ou plutôt il chasse l'ours et le loup-cervier dans les forêts de Croatie. En son absence, la princesse s'est éprise d'un jouvenceau de noble extraction, le comte Octavian de Rofrano un séduisant et hardi Chérubin. Le matin se lève. Les oiseaux gazouillent. Octavian et la Maréchale se perdent en de troublantes rêveries. Mais voici du tumulte parmi la livrée, du bruit dans les antichambres. Le Maréchal serait-il de retour ? Il ne s'agit heureusement que d'un importun, le baron Ochs de Lerchenau, hobereau de haute naissance, provincial mal appris et de solide bêtise. Parent éloigné de la princesse, ce lui est un prétexte pour se présenter chez elle à une heure indue. Il trouble un doux tête-à-tête. Par peur du scandale, Octavian n'a que le temps de se déguiser en la soubrette Mariandl.

Le baron est un coureur de dot ; il ne rougit pas d'une mésalliance. Il vient précisément faire part à sa cousine de ses fiançailles avec Sophie, la fille du richissime Faninal, un fournisseur aux armées, tout récemment anobli. Il veut aussi la prier de désigner le gentilhomme qui, selon la coutume viennoise, se chargera de porter à l'élue la Rose d'argent, gage de son amour. Mais la vue de la soubrette dilurée émoustille ce vieux galantin de baron. Sur le champ il lui donne un rendez-vous. La Maréchale qui médite de jouer un bon tour à son butor de cousin, fait choix d'Octavian lui-même. Le baron s'en va tout ravi. Et soudain la Maréchale s'abîme en de mélancoliques et sentimentales pensées. N'a-t-elle pas surpris en sa noble chevelure les ombres argentées du temps qui s'enfuit ? Elle pressent que son "*Bub*", Octavian se détachera bientôt d'elle. Pourquoi l'a-t-elle donc envoyé comme messager d'amour auprès de la douce et belle Sophie ?

Le deuxième acte nous mène chez Faninal, le Chevalier à la Rose se présente à Sophie suivant le cérémonial d'usage. Demeuré seuls en présence, les deux enfants ont tôt fait de s'enflammer l'un pour l'autre.

Des intrigants italiens, Valzacchi, Annina, postés là par le baron le préviennent sans retard. Notre lourdaud s'emporte, tempête, injurie Octavian qui croise le fer avec lui. Blessé au bras, Ochs von Lerchenau, se console à la pensée du gai rendez-vous qui l'attend en compagnie de la soubrette.

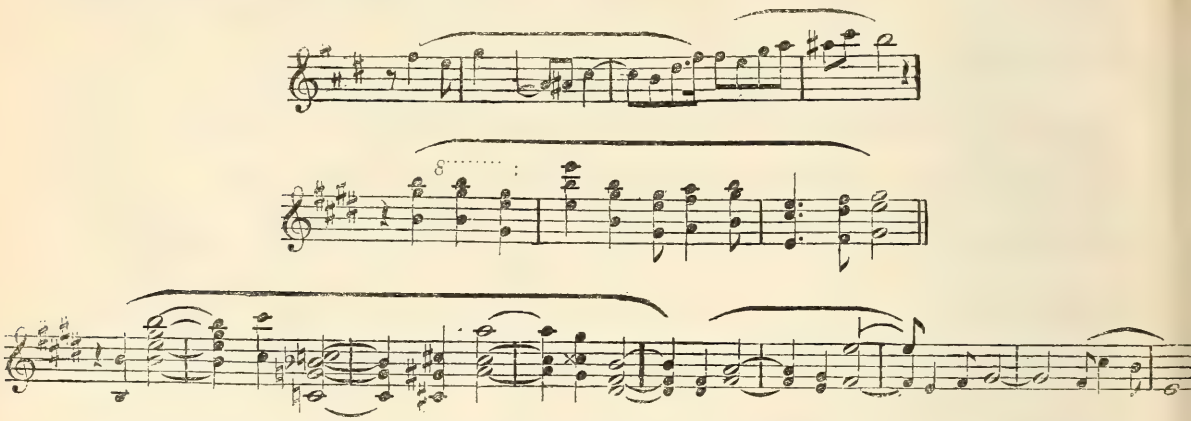
Le troisième acte se passe dans un cabinet particulier d'une auberge de banlieue, toute la mise en scène est truquée, machinée pour mystifier et confondre le baron. Octavian, sous son déguisement, ne cesse de le berner de la belle façon. La Maréchale, Faninal et sa fille arrivent à point pour dénouer la pièce qui se termine par le mariage d'Octavian et de Sophie. Les deux fiancés chantent leur bonheur énamouré cependant que la princesse de Werdenberg s'efface avec une tendresse exquise, avec un délicat héroïsme devant l'aube naissante de leur amour printanier.

Le poëme de M. Hugo von Hoffmansthal est inégal et mêlé. Maintes scènes forment un appendice dont on ne sent pas l'utilité. Il est difficile qu'il en soit autrement dans une œuvre spécialement écrite pour ménager au musicien les occasions de donner carrière à sa verve en brossant de vastes fresques drolatiques. Au reste, le comique n'est pas toujours du meilleur aloi. Hoffmansthal veut du réel et il épaissit et il alourdit. En revanche que de morceaux sont d'un grand, d'un noble poëte. Une fraîcheur réelle de sentiment s'épanouit à travers toutes les niaiseries de ce rococo.

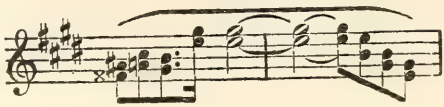
Le sujet n'est pas nouveau. Il offre une matière commune à nos écrivains du XVIIIe siècle. C'est une comédie d'intrigues avec des allusions bouffonnes aux mœurs, aux préjugés nobiliaires de l'époque, — une effrontée dérision de ce milieu galant et cosmopolite. On y singe grotesquement les manières et surtout le jargon baroque et solennel de la cour d'Autriche. (Sei *Er* gut, mein Schatz, — Sei *Er* ganz still. — Geniert *Sie* sich leicht..., — Komm' *Sie* da ganz nah....) A mieux dire, c'est une farce viennoise du goût des pièces représentées jadis à la *Josephstadt*, *à la Léopoldstadt* et, qui ne signifierait rien, ou pas grand'chose, ou rien de réel si les données ne servaient à mettre en lumière des sentiments de l'âme humaine. L'humanité reconnaît en la Maréchale un exemplaire de sa commune nature, que de femmes, à l'automne de leur vie, ont été ou pu être Marie-Thérèse de Werdenberg ! Octavian et Sophie sont exquis de sensibilité, d'abandon ingénu. Ces deux êtres destinés à s'aimer représentent en eux ces moments enthousiastes de la vie où la jeunesse radieuse, belle de sa plénitude et du sentiment qu'elle en a. Autour de ce

couple charmant, mettez les convoitises et les brutalités d'un Ochs von Lerchenau, gentilhomme vaniteux, sot et lourd, vous aurez alors une comédie pathétique et réelle et qui malgré la frivolité du sujet, malgré le libertinage du milieu reste chaste.

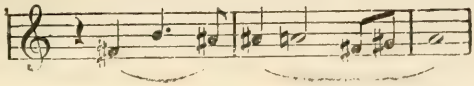
Voilà ce qui devait offrir un débouché de plus au bouillonnement intense qui fermente en Richard Strauss. Sous ces apparences violentes le compositeur d'*Elektra* cache une rare puissance de tendresse et de sensualité qui lui a permis de dégager de ce poème toute la puissance poétique. Il y a trouvé l'une des plus riches sources du lyrisme qu'il y ait, un des sentiments les plus universels, un de ceux qui prennent l'individu tout entier et jusqu'au fond. En passant à travers son imagination le premier acte tout entier, la scène initiale du second, le duo et le trio de la fin deviennent une symphonie d'amour. Sa musique est comme le voile au travers duquel transparaissent les conditions éternelles, les réalités douloureuses et tendres de la passion. Chez la Princesse de Werdenberg, les pages voluptueuses et résignées de l'automne de sa vie sont trempées d'une mollesse élégiaque. C'est un cri de l'âme possédée et privée de son bien que nous rendent ces mélodies dont on pourra goûter la délicieuse lassitude, l'expression alanguie :



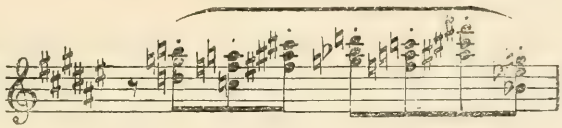
Octavian n'est pas sans rapports avec Chérubin. Superbe d'audace, ce Rofrano s'élance joyeusement de toute sa nature chevaleresque vers l'amour. Il est tout bouillant de désirs effrontés. Le pensée de la femme ne cesse de l'obséder :



La grâce virginale de Sophie contraste et l'on ne saurait exprimer avec plus de délicatesse les premiers troubles et le ravissement d'une âme qui s'éveille au souffle de l'amour.



Chanté par le hautbois, ce thème infiniment simple et doux s'accompagne du motif de la Rose d'argent

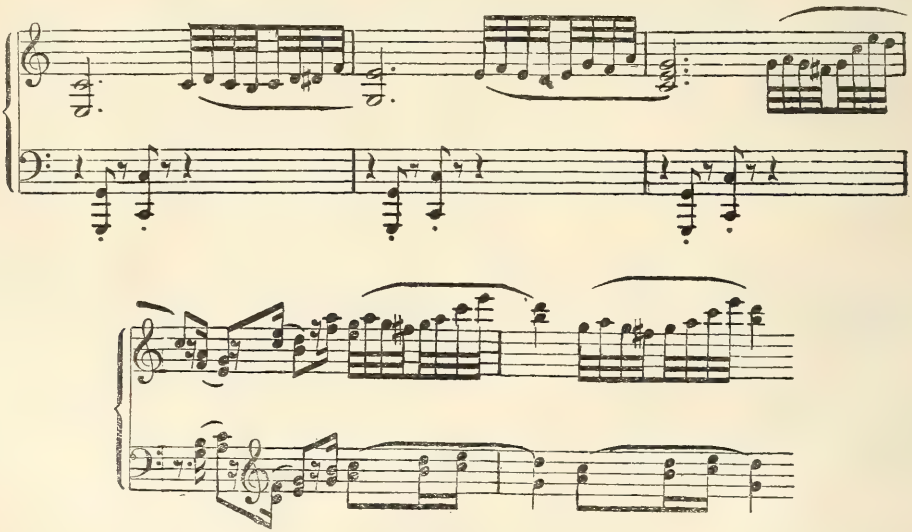


lequel est une trouvaille harmonique des plus rares. Rien de plus frais, de plus ami de l'oreille que ces notes argentines subtilement égrenées par trois violons solos, le célesta, deux harpes et une flûte assemblés. Un duo s'ensuit. Les deux enfants tâchent de forcer le mystère d'âme par lequel ils se sentent envahis. Par le développement des thèmes d'Octavian, le quatuor solo amène une de ces puissantes effusions lyriques que l'on retrouve dans le finale de *Don Quichotte*, dans la *Domestica* et dans quelques-uns de ses plus beaux lieder : *Befreit*, *Silger's Morgenlied*, *Frühlingsfeier*. Strauss atteint alors à une pureté, à une sincérité d'émotion qui l'égalent aux plus grands poëtes de la musique. Le trio (ré bémol majeur, 3/4) et le duo final du 3e acte (sol majeur 4/4) appartiennent au même genre de beauté. Il y a, dans ces passages pleins de constrastes, où parmi le bonheur énamouré de Sophie et d'Octavian, la Maréchale cache ses larmes (thème V), il y a une abondance mélodique, une liberté de forme dont on ne saurait dire le charme et la distinction. La musique y est d'une pénétrante sentimentalité, ni fade ni fausse, et d'un pathétique intérieur et contenu. C'est dans cette partie de son œuvre que Strauss a déployé librement son génie et mis le plus de poésie véritable. Le thème présenté par le librettiste est usé mais le compositeur le renouvelle à force de grâce imprévue, de lyrisme abondant. Ce que tout le monde a dit, il le dit mais comme personne sinon Mozart.

On n'aurait que la moitié de Strauss si l'on ne regardait que la poésie sentimentale de sa musique. Son lyrisme est tempéré par les éléments descriptifs et comiques qui lui viennent de cet étourdissant milieu. A côté des scènes pathétiques on trouve une partie bouffe et même burlesque

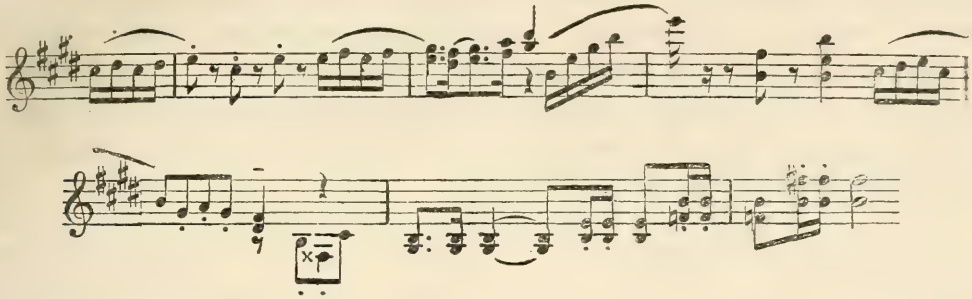
des mieux réussies du moins en ce qui concerne la musique. On sent que Strauss s'y est trouvé à son aise. L'étoffe de son style, l'hilarité de ses " bois " nous en avertit. Son naturel ne l'incline-t-il pas à reproduire l'effort et le mouvement de la vie dans toutes ses directions. Strauss n'a souci que de la vie. De là sa verve tempêtueuse, son énorme gaieté et le pittoresque comique de son œuvre. De là sa bouffonnerie qui n'est en somme qu'une reproduction singulièrement agrandie de la réalité. Le Baron, Faninal, les laquais et tous les comparses de l'action forment une collection de grotesques lestement enlevés.

Tous ces personnages sont caractérisés thématiquement, dramatiquement par leurs attitudes, par leurs actes, par leur langage, par leurs mobiles sentimentaux. Strauss a le don de l'intuition psychologique. Il excelle à trouver la formule musicale qui contient tout l'individu. La Maréchale, Faninal, Sophie ne possèdent qu'un seul thème. Ailleurs, il s'applique à marquer le caractère par ses diverses nuances. Il est encore un peintre sagace auquel rien n'échappe des formes sensibles, des apparences vivantes. A côté des thèmes générateurs, surgissent des motifs accessoires, pittoresques ou de signification psychologique destinés à compléter le portrait, à renforcer la trame du développement musical. Les conversations galantes, la sottise, la fatuité, la " Grandezza ", les



impatiences, les incohérences du Baron, sa tendance à la congestion, tout cela fait l'objet de motifs distincts. D'un bout à l'autre de l'œuvre ce sont

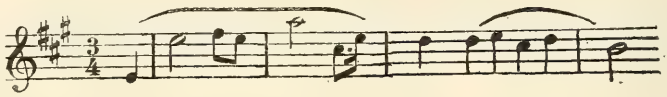
vigoureux portraits, rapides croquis. D'un bout à l'autre grouillent des formes vivantes, agissantes, gesticulantes. La livrée du Baron, celle de Faninal, l'invisible Maréchal, l'intrigant Valzacchi, Annina, le coiffeur, le commissaire, les oiseaux ont chacun leur thème. Le négrillon lui-même bénéficie de ce motif prime-sautier :



Encore qu'incomplète, cette nomenclature me dispense de souligner ici la profusion des éléments thématiques. Il n'est pas une mesure de cette partition si complexe qui ne vive de leurs substances mélodiques et rythmiques. La richesse du langage symphonique du *Rosenkavalier* ne consiste pas seulement dans l'abondance des thèmes mais encore et surtout dans les différentes inflexions que prend le même thème d'après l'intériorité du sentiment, dans les incessantes et fécondes combinaisons que détermine l'augmentation ou le dédoublement. Nul n'est plus heureux que Richard Strauss dans la transformation de ses thèmes. L'enchaînement logique, le développement organique de ses idées, la solidité de leurs assises tonales se réclament de la grande tradition classique. Que la force, l'originalité, la brusque fierté de certains accents rappellent manifestement tel leit motiv des poèmes symphoniques, il n'y a pas à le contester. Don Juan, Don Quichotte, Till Eulenspiegel, la Sinfonia Domestica, la Sonate de violon lui fournissait des rythmes pressants et vigoureux. Sa fécondité d'invention n'en est pas moins incroyable. De même le style nous apparaît forgé des matériaux employés avec prédilection par Richard Strauss à ses autres œuvres. On reconnaît aisément ses arabesques de triolet, ses dessins flottants, ses successions de tierce, de quarte et de sixte, ses traits chromatiques ascendants, ses sauts furibonds d'octave, ses capricieux intervalles mélodiques, ses gamines descendantes par tons entiers. Il continue d'user des combinaisons étranges, inconnues pour les effets d'harmonie qu'il en peut tirer. Il en fait une dépense curieuse. Sa polyphonie reste d'une

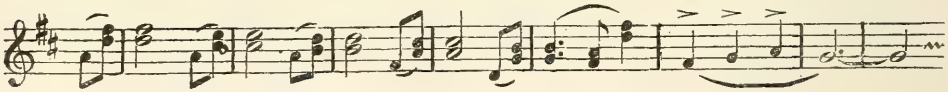
audace, d'une complexité inouïe mais qu'on ne s'y trompe pas, toutes les impossibilités matérielles, tous les tours de force auxquels son génie contrepointique se livre, disparaissent comme naturellement dans la clarté de l'ensemble. L'écriture du *Rosenkavalier* frappe par sa limpidité de cristal, par ses harmonies veloutées et aussi par l'esprit éclatant, ingénieux et pétillant du dialogue. Strauss a su dompter les élans fougueux et les brutalités inconscientes auxquelles sa démoniaque nature nous avait pour ainsi dire accoutumés. L'intime poésie du sujet n'est pas écrasée sous le poids d'une orchestration de plomb, le génie de l'instrumentation atteint ses dernières limites. Par surcroit, le Rosenkavalier s'impose par la spontanéité, la sincérité de l'inspiration.

Enfin, il y a toujours chez Strauss, et ceci est d'un maître, une teinte dramatique précise qui donne à chacune de ses œuvres son atmosphère particulière son caractère et sa couleur. La musique du *Rosenkavalier* s'enveloppe d'une grâce, d'une distinction chevaleresque, d'une mélancolie voluptueuse par où le fonds viennois du sujet transparaît. Voilà qui nous repose des couleurs violentes et ses deux reliefs de *Salomé* et *d'Elektra*. A force de goût, de mesure, de sobriété, Strauss parvient à multiplier en quelque sorte sa puissance. Le ton local, le caractère singulier des mélodies, tout cela est attrappé avec un rare bonheur d'expression. Il incombait notamment et à ce délicieux menuet en la majeur :



et aux valses fameuses de créer le milieu. Elles sont exquises et langoureuses à souhait ces valses viennoises !

En s'abandonnant au fil de leurs savoureux *Glissandos*, on ne soup-



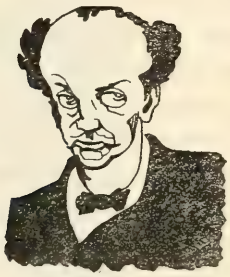
çonnerait jamais qu'elles ne viennent là que comme un bafouement de la mentalité rudimentaire du Baron, comme une parodie des creuses aspirations de cette société dénuée de cervelle.

Pour cette œuvre unique, le Comte de Seebach, l'intendant de Théâtre Royal de Dresde, a su ménager une interprétation unique. Le rôle principal, dans cette formidable partition, revient au chef d'orchestre

et M. von Schuch a montré toute la fougue juvénile, tout l'éclat et aussi toute la délicatesse que le compositeur pouvait souhaiter. Mme Sierns par la concentration de son jeu, la noblesse de son chant s'est révélée une incomparable Maréchale. Le rôle d'Octavian est lourd à porter. Mlle von Osten l'a rempli avec l'effronterie, le hardiesse de l'élégance qui convient. Mme Minnie Nast toute charmante de voix et de tournure, prête à Sophie la grâce et la force inconsciente de la jeunesse. Elle nous en a donné une image inoubliable. Deux glorieux vétérans de la troupe de Dresde se distinguèrent dans les rôles du Baron et de Faninal, j'ai nommé Messieurs Perron et Scheidemantel. Il convient de mentionner aussi une foule de petits rôles, — Letinn, l'intrigant, le notaire, les laquais qui ont été impeccablement rendus. Quant à la mise en scène, elle fait le plus grand honneur à M. Toller, mais n'oublions pas que tous ces somptueux décors ont été brossés par le Professeur Roller de Vienne.

Le succès fut éclatant.

LAZARE PONNELLE.



Caricature de R. Strauss par Krotowski.

Leurs Mains

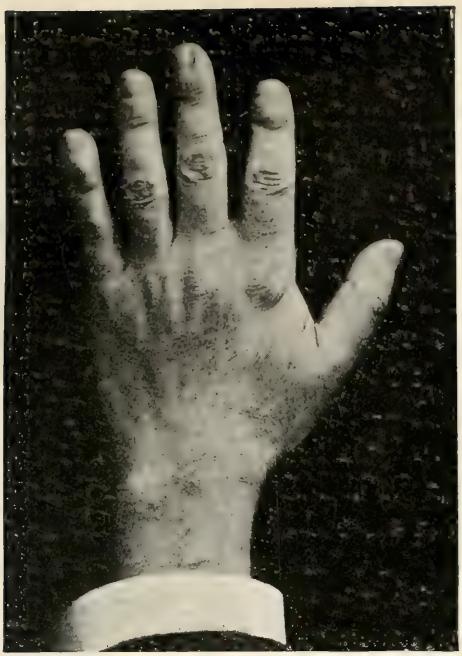
GEORGES HUE

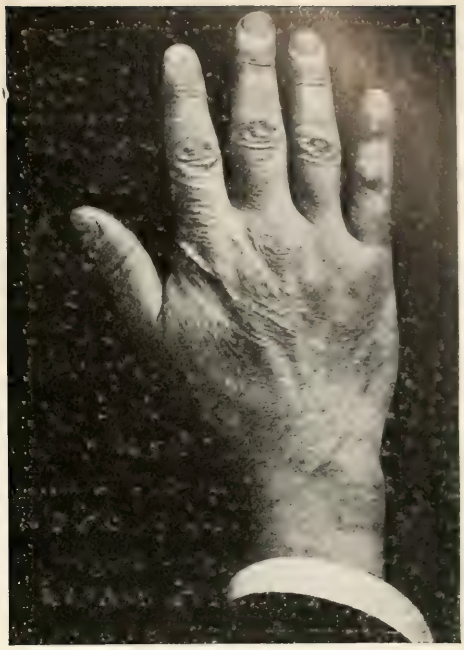
On doit être un artiste, c'est probable; un musicien, peut-être un exécutant, les mains étant essentiellement professionnelles. La caractéristique de son art est d'être tout-à-fait mathématique. On doit composer ou interpréter en savant. Dénuée qu'elle doit être de ce charme résultant de l'imagination pure, cette musique — car décidément on doit être musicien — doit être plutôt goûtée des professionnels érudits. Ceux-ci ne peuvent être que très pondérés, seuls capables d'être vraiment intéressés par les côtés savants, froids, secs, rationnels de ce musicien.

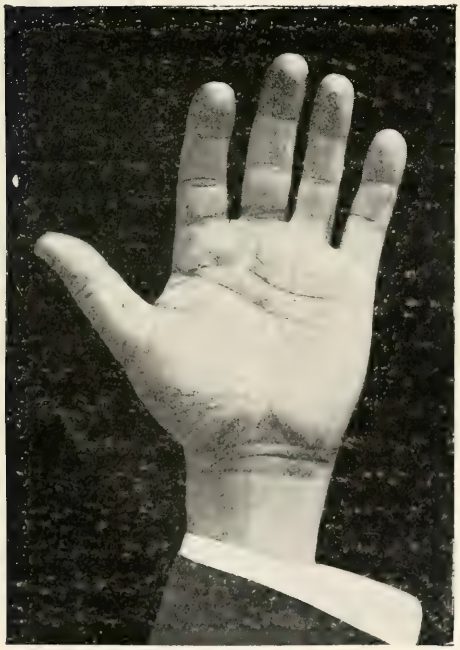
On a dû avoir les débuts difficiles, tourmentés. On a dû être très peu aidé, pour ainsi dire jamais. Si l'on n'a pas eu pour soi l'appui des gens et la faveur des circonstances, on a pu s'en passer. Avec ses dons personnels, on était armé pour la lutte. A défaut de veine, on a la résignation qui doit aller jusqu'à un héroïsme intime, obscur, allié à une persévérance élevée à la hauteur d'une indémontable opiniâtreté. On a dû arriver à une belle réussite. Si l'on se fie aux mains, elle ne doit pas être encore tout-à-fait complète. L'épanouissement viendra dans une vieillesse heureuse ; selon toute probabilité on est destiné à vivre vieux.

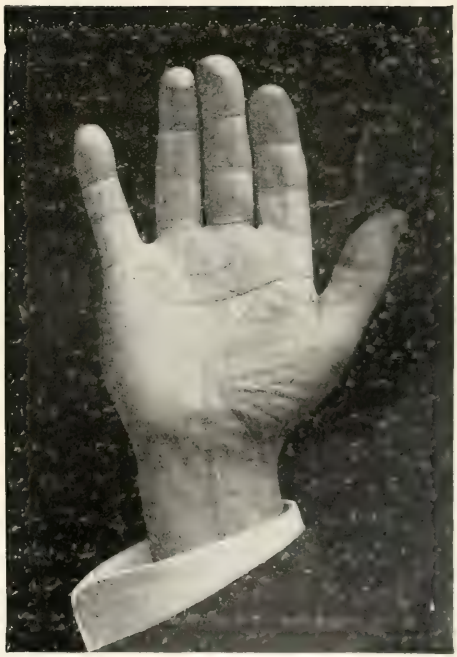
L'opiniâtreté dont on dispose n'empêche pas que l'on doute de soi. C'est un doute qui est une forme discrète de la modestie. Il n'a rien de nuisible. Il ne ralentit en rien la persévérance. S'il est inséparable de ce tempérament, il y tient un rôle neutre, absolument inoffensif. Quand on fait un projet, on doit se dire : *Il y a ceci, cela, contre moi, si j'échoue ?...* N'importe ! On fait tout pour réussir. On a beaucoup de peine. Mais on s'en tire.

Si l'on dispose d'une forte autorité pour soi, on en a autant pour son prochain et même pour sa prochaine. On est en effet un autoritaire. D'une race spéciale et bien connue : celle des autoritaires *en dedans*. Ceux-là, qui avec l'apparence de toujours céder, n'en font pas moins tout ce qu'ils veulent, pour le moins tout ce que les autres ne veulent pas, ce qui revient à peu près au même. Toutefois, comme on est très bon, fort intelligent et logique, on ne doit pas exercer souvent son autorité mal à propos. On doit même être utile aux gens qui vous sont seulement sympathiques. On doit même être volontiers faible, puisque l'on a des doigts côniques, ceux des sujets très bons, accueillants, serviables, hélas sans défense. On ne doit pas savoir refuser en des circonstances où cela serait pourtant nécessaire. Peut-être par ci par là, fait-on preuve de timide protestation, puisque le Mont de Mars légèrement accentué peut faire supposer que l'on est un combatif. Supposons-le. N'en croyons rien !...

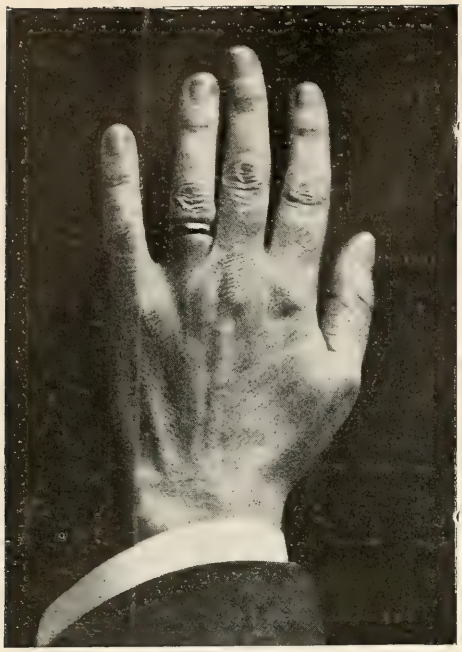


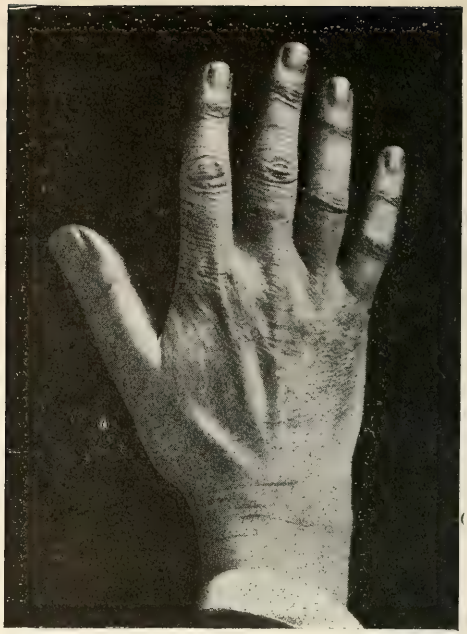


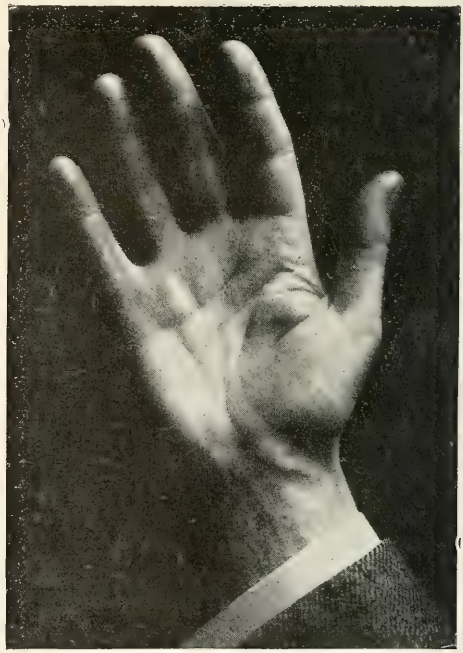




MAINS DE G. HUE. *Clichés P. Berger.*







MAINS DE S. LAZZARI. *Clichés P. Berger.*

S. LAZZARI

Il n'est pas douteux que nous sommes en présence d'un homme sinon des pays chauds, du moins des pays ensoleillés. Peut-être ne s'agit-il pas du plein midi, mais au moins du Midi moins le quart.

Les mains sont en effet très latines.

Avec un rien de rudesse, mais avec beaucoup d'élégance, ces mains nerveuses, avec des doigts presque carrés, des phalanges grasses, signalent un caractère artiste, intelligent, cordiale gourmand et sensuel. Si l'ensemble de ces mains est sympathique et de bon aloi, les détails n'ont rien d'amoindrissant. Au contraire il y a confirmation.

On est imaginatif et idéaliste. On l'est avec logique, puisque ne l'oublions pas, les doigts carrés indiquent non seulement l'équilibre, mais la raison dans les sentiments et la proportion dans les instincts.

Tous les astres sont écrits dans ces mains. Donc belles aptitudes.

Les dons artistiques dominent. Si on est musisien, on est trop indépendant pour être exécutant. On doit être plutôt un compositeur. On a dû se spécialiser dans une mélodie assez forte, assez *en chair*, puisque les lignes de tête et de cœur font penser que l'on est un fort, non un mièvre.

Quoiqu'il en soit, on est sûrement un artiste de valeur. Toutefois, une double ligne *de Soleil* est l'affirmative absolue d'un éparpillement dans son art. On a dû compliquer sa vie. Il est visible que l'on est un nerveux, un irritable, mais un irritable assez bien portant, quoique dyspeptique et rhumatisant. On doit s'exaspérer avec des muscles, plutôt qu'avec des nerfs. L'agitation qui doit vous être familière doit avoir la forme d'une grosse activité. On doit être un bon garçon, mais un bon garçon très malin, car si l'esprit de diplomatie fait défaut on a par contre celui d'à propos. On est un persévérant et un ambitieux.

Sans cette double ligne de Soleil on avait tout pour arriver très jeune. Toutefois, avec tous les dons, il serait bien extraordinaire que l'on arrive très vieux.

En tout cas, réussite car ces mains sont celles d'un homme fort et d'un artiste de talent.

PIERRE JOBBÉ-DUVAL.

A suivre au prochain numéro, M.M. Xavier Leroux, Massenet, Messager, Paulin, Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vidal, Widor.

Les Instruments

ESSAI SUR L'ÉTUDE DU PIANO

DURÉE DU TRAVAIL

N'est-il pas pénible de voir de jeunes enfants passer six, sept, huit heures, quelquefois plus, assis devant un clavier ? N'est-ce pas un excellent moyen pour étouffer précocement tout sentiment artistique, musical, toute intelligence chez ces petits, de les astreindre à une si longue immobilité ; cet excès de travail digital, fait au dépens du développement général éloigne de plus en plus les "exécutants" de la vie normale. Non seulement cette étude exagérée se fait au détriment des connaissances générales que tout être humain doit acquérir, mais par son excès étend l'ignorance du virtuose jusqu'au domaine musical.

Il est nécessaire de se spécialiser ; mais l'exclusion totale de tout ce qui ne concerne pas la spécialisation est une exagération dangereuse. Il ne suffit pas de former des machines à jouer, sans plus. Le mal vient d'une erreur grossière qui consiste à croire que les progrès dépendent du nombre d'heures consacrées à l'étude. Les maîtres ayant laissé des écrits sur l'étude instrumentale s'accordent tous sur ce point, je me contenterai d'en citer quelques-uns parmi les plus autorisés par leur expérience et leurs observations :

" La valeur du virtuose n'est pas en raison directe du nombre d'heures passées au piano, mais bien dans le degré d'attention apporté à la tenue des mains, à l'observance des doigtés, à l'attaque du clavier." (H. Hébert, *Le sentiment musical chez l'enfant.*)

" Les progrès de l'élève dépendent plus du soin consciencieux apporté aux études que du nombre d'heures passées au piano. La volonté et la réflexion donnent de meilleurs résultats que de longues heures employées sans discernement... il faut concentrer toute son attention, s'observer, s'écouter pour éviter les défauts que la force de la routine rend plus tard si difficile à corriger." (Marmontel, *Conseils d'un Professeur.*)

" On peut agir sans travailler." (CONDILLAC.)

" La correction de mon mécanisme est la conséquence de ma manière de travailler et non du temps pendant lequel je travaille." (G. DEMERY, *Physiologie des professions.*)

" Les lois physiologiques condamnent toute étude trop prolongée ; les lois de l'esthétique musicale la condamnent de même. — Pour l'enseignement de la musique, la fonction organique a la propriété des toxiques ; elle est médicamenteuse à faible dose ; à forte dose elle est destructive." (MARIE JAELL, *La musique et la Psychophysiologie.*)

Ce n'est donc pas la quantité du travail qu'il faut, mais bien sa qualité.

Savoir travailler utilement, permet de diminuer considérablement le temps passé à l'étude. Le but à poursuivre n'est-il pas de réaliser un *maximum* de progrès avec un *minimum* de travail ?

Il importe, avant toute autre chose, de dépenser une forte somme *d'attention*, par conséquent, de connaître les moyens suceptibles de lui donner toute sa force et de là pouvoir conserver le plus longtemps possible.

C'est principalement chez les enfants que l'attention est de courte durée, on ne peut rien prétendre faire assimiler d'utile à un cerveau vagabond. Plus l'enfant sera jeune plus les leçons devront être courtes. Elles pourront se répéter plusieurs fois par jour, étant séparées par des repos et par d'autres études. Vouloir les prolonger quand les doigts seuls sont en action, c'est les faire agir en pure perte. Dès que les centres psychiques cessent d'être en activité, que seuls les centres polygonaux travaillent il est nuisible de jouer ; non seulement le temps se perd sans profit, mais on contracte des habitudes mauvaises qui seront très difficiles à déraciner.

Je me permettrai de citer encore HEBERT qui écrit fort justement : " Le travail qui n'est plus soumis à l'attention devient improductif, inutile, dangereux, pour la santé comme pour le piano.

" Jeu réfléchi = Progrès.

" Jeu machinal = Recul, déformation.

" Les bonnes habitudes étant moins difficiles à contracter que les mauvaises à éviter, il importe non de faire beaucoup, mais de bien faire."

Que de fois les parents partent de ce principe faux qui consiste à augmenter les heures d'études pour suppléer à l'insuffisance de progrès ; ce qui entretient cette si déplorable erreur, c'est que cet excès de travail donne parfois une amélioration du mécanisme, amélioration que je qualifierai de trompeuse et qui ne sera jamais en rapport avec le temps dépensé.

Je ne puis parler de la durée de l'étude sans citer un ouvrage, aujourd'hui peu connu, écrit par LEVACHER, basé sur l'anatomie de la main, élaboré sur les conseils du Docteur AUZIAS DE TURENNE, professeur à la faculté de médecine, annoté par CRUVEILHER, professeur d'anatomie pathologique à la faculté de médecine, ouvrage qui fut très recommandé par THALBERG, *De l'anatomie de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale :*

" Un pli dans la main de même que dans une étoffe se forme d'autant plus vite qu'il est plus marqué, il s'ensuit donc qu'on devra apprendre un morceau d'autant plus vite, qu'on indiquera davantage les plis de la main, en envoyant dans les doigts une plus grande somme de volonté. La durée du temps est en raison inverse de la somme de volonté dépensée. Les résultats d'une étude de deux heures peuvent être égaux à ceux d'une étude de quatre. Si un passage d'un morceau exige, pour être exécuté nettement, deux heures d'études avec une somme de volonté représentée par I, il n'exigera plus qu'une heure, avec une somme de volonté représentée par II."

Il ressort de tout ce qui précède que le progrès est proportionnel à l'effort, on peut dire : *proportionel à la somme d'attention dépensée.* Nous devons donc rechercher les moyens capables

d'augmenter et de prolonger l'attention. Les centres du cerveau étant occupés ailleurs, c'est en vain que les doigts enfoncent les touches ; l'impression est si faible, si légère, qu'elle ne laisse pas de trace ou, si elle en laisse, elles sont bien minimes par rapport au nombre d'heures que l'on aura consacrées à une étude ainsi faite ; non seulement le mécanisme progressera très lentement, mais la mémoire sera rebelle et ne s'assimilera que péniblement et incomplètement les œuvres étudiées.

Nous en avons un exemple bien typique dans la facilité qu'ont généralement les débutants pour retenir par cœur ce qu'ils jouent ; cette mémoire très fréquemment semble s'atrophier au fur et à mesure des progrès réalisés.

L'hypothèse, émise par Grasset, de l'existence de deux ordres distincts de centres psychiques, les uns supérieurs, les autres inférieurs, vient à l'appui de ce que j'avance et permet de bien faire comprendre la nécessité absolue de dépenser une forte dose d'attention durant l'étude.

A chaque grande fonction nerveuse correspond un groupe différent de cellules nerveuses, de neuromes, un centre particulier dont la lésion entraîne le trouble de la fonction correspondante ; à chaque fonction psychique correspond un centre spécial ; il y a des centres différents pour les fonctions psychiques supérieures, volontaires et conscientes, et pour les fonctions psychiques inférieures, automatiques et inconscientes.

Suivant cette hypothèse de deux ordres distincts de centres psychiques, supérieurs et inférieurs, sans rien préjuger du siège de ces centres dans l'écorce cérébrale, Grasset a proposé le schéma ci-après, qui n'est d'ailleurs qu'un moyen commode de démonstration et d'enseignement. *Nous empruntons ce schéma à une très intéressante étude : Les idées médicales du Professeur Grasset, publiée par le Dr Sicard de Plauzoles, dans le Journal des médecins et des accoucheurs.*

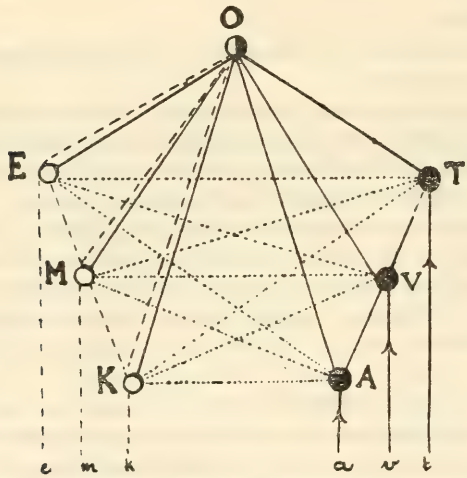


Schéma du centre O et du polygone AVTEMK :

O, centre psychique supérieur ; de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi ; A, centre auditif ; V, centre visuel ; T, centre tactile, sensibilité générale ; E, centre de l'écriture ; M, centre de la parole ; K, centre kinétique, mouvements généraux.

« En O sont réunis tous les neurones psychiques supérieurs : centre de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi. Les centres psychiques inférieurs forment le polygone AVTEMK.

En A arrivent les diverses impressions auditives, en V les impressions visuelles, en T les impressions tactiles. De E partent les expressions graphiques (écriture), de M les expressions verbales (langage parlé), de K les expressions kinétiques (mouvements généraux).

Il va sans dire que chacun de ces points représente une région et comprend des multitudes de neurones. De plus, ces points ne sont pris que comme exemples et on conçoit qu'il y a beaucoup d'autres centres polygonaux (goût, odorat...)

Donc, en O sont réunis les centres des actes psychiques volontaires et conscients ; dans le polygone, les centres des actes psychiques inconscients.

A l'état normal, tous ces centres sont reliés entre eux par des fibres qui assurent leur collaboration et leur synergie. Entre O et les centres moteurs du polygone, il y a non seulement les voies centrifuges qui permettent à O d'envoyer ses ordres à EMK, mais aussi des voies centripètes qui donnent à O la conscience de ce qui se passe en EMK, même quand l'activité de EMK a été provoquée, non par O lui même, mais directement par les autres centres polygonaux AVT. Les actes qui se passent dans le polygone ne deviennent conscients que quand O les connaît."

Le pianiste qui déchiffre de la musique la lit par une impression centripète V. Du centre visuel V, les impressions, (si sa pensée est distraite du morceau qu'il déchiffre,) au lieu de pénétrer jusqu'à O — *centre psychique supérieur* — vont directement en E et en K et produisent dans les bras, les mains et les doigts les mouvements correspondants nécessaires. Si les centres psychiques supérieurs O n'interviennent pas, le pianiste peut penser à tout autre chose qu'au morceau qu'il déchiffre et il n'y aura en ce cas ni étude sérieuse ni réellement productive.

Quand on commence à apprendre un instrument, on joue d'abord avec tous ses centres psychiques vVOKk ; c'est une des principales raisons pour laquelle à ce stade de l'étude — ainsi que je l'ai dit précédemment — l'élève retient très facilement ses morceaux par cœur, faculté qui fréquemment s'atténue considérablement lorsqu'ayant acquis une plus grande facilité de lecture, de connaissance du clavier, l'élève s'habitue à jouer de plus en plus avec vVKk et dégage davantage le centre O qu'il peut finir par occuper à autre chose pendant qu'il joue ou déchiffre uniquement avec les centres polygonaux.

Cette faculté pourra quelquefois être utilisée. Dans un chapitre réservé à la mémoire musicale chez les instrumentistes j'aurai occasion de parler des avantages que l'on peut en tirer.

Pour que les progrès répondent au nombre d'heures que l'on consacre à l'étude il est absolument indispensable de travailler consciemment et d'agir avec tous ses centres psychiques, O compris, c'est la période d'assimilation, d'impression, d'enregistrement. Tous les moyens de travail devront converger vers un but unique : *augmenter la conscience ;* dans l'exécution au contraire on pourra sans danger laisser agir seuls les centres polygonaux, l'automatisme possédera la bonne empreinte, on aura créé des réflexes, O pourra s'occuper ailleurs, l'artiste ne pensera plus les notes ni les mouvements, il se dégagera et reportera tous ses soins sur l'interprétation, la direction générale de l'œuvre à faire revivre, ses centres psychiques seront le chef d'orchestre et les centres polygonaux ultérieurement dressés referont ce qu'à l'aide de la pensée consciente ils auront déjà fait ; cet automatisme rend de précieux services à l'exécutant, c'est grâce à lui qu'il peut jouer sans arrêt, sans être influencé par les bruits divers d'une salle de concerts qui malgré lui peuvent le distraire durant qu'il joue, c'est lui qui produit cette mémoire tactile, musculaire, mémoire des doigts, des formes, des distances, des intervalles.

Cette double fonction des centres polygonaux et psychiques devient telle chez les instrumentistes entraînés que certains pianistes écoutant jouer un confrère suivent des yeux l'enfoncement des touches, éprouvant par la vision un renforcement de l'impression auditive. C'est V centre visuel venant renforcer A centre auditif.

Liszt, (dit Madame *Jaëll*, dans son très intéressant ouvrage, " *La musique et la*

psychophysiologie,") pendant qu'il écrivait de la musique, posait parfois la main sur sa table de travail dans le but d'établir réellement avec les doigts les intervalles des notes qu'il voulait écrire comme s'il se les représentait ainsi sous forme de mouvements d'attaque. Pendant qu'il maintenait les mêmes intervalles, il semblait faire un effort d'attention pour les mieux entendre, et paraissait ensuite approuver ou ne pas approuver les combinaisons musicales ainsi scrutées.

Ce qui revient à dire que O demandait à K de lui envoyer une intensification de l'impression qu'il conservait et dont il avait une mémoire d'impression vénue de K et de A.

On voit par ce qui précède qu'il importe de rechercher les moyens susceptibles de maintenir *l'attention*. On obtiendra de cette manière, avec un minimum de travail, l'indépendance des doigts et des mains, la vélocité et la mémoire.

L. E. Gratia.

L'ORGANISTE MODERNE.

Dans un article paru récemment dans " Echo de Paris[1] ", le maître Saint-Saëns engageait vivement les jeunes organistes catholiques à improviser, à donner libre cours à leur inspiration, en un mot à se lancer résolûment dans l'imprévu.

" Que voyons-nous (à l'église), disait-il ? Quelques morceaux de Sébastien Bach ou de " Mendelssohn, répétés à satiété ; morceaux fort beaux assurément, mais morceaux de concert, " déplacés dans un Office catholique, avec lequel ils ne s'accordent point..."

Sans vouloir critiquer M. Saint-Saëns, qui de l'avis des maîtres actuels de l'orgue fut et est encore un merveilleux improvisateur, j'essaierai cependant de montrer, par un portrait rapide des organistes actuels que l'abus de l'improvisation et la recherche de la virtuosité à l'église nous mettent dans un état d'infériorité, par rapport aux organistes de certaines nations: la Belgique et l'Allemagne notamment.

Je crois que l'on peut dire avec assez de vraisemblance que nous avons aujourd'hui en France deux Ecoles d'orgue : les improvisateurs et les exécutants.

Les premiers, pour la plupart élèves ou disciples de César Franck, improvisent constamment, suivant en cela le conseil de leur maître pour qui l'orgue était uniquement un instrument d'improvisation.

Les autres, procédant de la manière de Widor, le très érudit interprète de Bach et des Maîtres Anciens " exécutent " les morceaux de grande envergure tels que l'offertoire et la sortie de la messe et donnent libre cours à leur inspiration seulement dans les pièces de peu d'importance : élévations, antiennes, versets de magnificat etc.

Quelle est, de ces deux méthodes, la plus conforme à la fois, à l'art de l'organiste et à la liturgie catholique ?

Etudions d'abord les improvisateurs. Ils sont de deux sortes : ceux qui ont fait de fortes études musicales et ceux qui ignorent à peu près le contrepoint et la fugue ; j'ai presque envie d'ajouter : et l'harmonie.

Ne croyez pas que ces derniers soient peu nombreux. Ils sont légion, surtout parmi les maîtres de chapelle. Ceux-ci, pour la plupart ignorent " tout " de l'orgue. Pianistes, quand ils ne sont pas de vieux chantres (et l'on en trouve encore, même à Paris), ils manient l'orgue en pianistes : le jeu lié, le doigté de substitution sont pour eux lettre morte. Leur pied gauche " pique " de temps en temps quelque note de basse qu'il laisse traîner ensuite lamentablement,

[1] " Echo de Paris " du 8 janvier 1911,

tandis que leur pied droit éternellement rivé à la pédale expressive communique à la malheureuse " boîte " des mouvements désordonnés qui font de l'orgue un gigantesque accordéon.

Vienne le moment de l'offertoire ; l'organiste est-il bon musicien, il improvisera quelquefois intelligemment une pièce dans une forme bien déterminée, avec un plan logique et bien conçu. Cette improvisation préparée, réfléchie, voulue est intéressante, c'est une preuve de volonté et d'activité cérébrale.

" Le bon Franck, me disait dernièrement mon maître Widor, se prenait à réfléchir, un " doigt sur le front au moment de commencer l'offertoire. Pendant deux minutes, le silence " planait solennel, mais comme l'offertoire ne durait que trois ou quatre minutes, à peine le " Père Franck avait-il exposé son thème qu'il fallait s'arrêter et Widor ajoute : " Je l'entendis " un jour improviser tout à fait remarquablement : c'était à l'inauguration de l'orgue de la " Trinité, il avait eu le temps de réfléchir et de préparer son improvisation "

Mais combien d'organistes préparent leurs improvisations ?

D'autre part, l'improvisateur, même savant, même doué, vous fatigue à la longue. D'abord il n'est pas toujours inspiré, il est plus ou moins bien disposé. Ensuite il a toujours le même caractère, le même tempérament, la monotonie résulte de sa " personnalité " — Si on le suit pendant quelque temps, on remarque encore qu'il ne varie guère ses thèmes, pas plus que ses " harmonies ", les mêmes formules reviennent constamment : il joue suivant l'habitude technique des doigts, sa pensée et sa volonté sont nulles.

Au contraire, jouez un dimanche un choral de X, le dimanche suivant un andante de Y, soyez éclectique, l'auditeur s'intéressera, il écoutera avec attention, il s'initiera peu à peu au vrai style de l'orgue.

Il y a encore un autre genre d'improvisateur. C'est celui qui ne sait rien. Il est incapable de jouer médiocrement un morceau " écrit ". Aussi improvise-t-il. Sur quoi ? Trop souvent hélas ! sur un motif d'opéra plus ou moins " opérette ".

Il remplit alors de joie et les braves vicaires somnolant dans leurs stalles et la foule peu recueillie, qui se croyant au théâtre, chantonne en sourdine le motif favori.

Pour en finir avec les improvisateurs, je livre à la vindicte des vrais artistes certains musiciens peu scrupuleux, qui ne possédant pas la virtuosité nécessaire à l'exécution de morceaux réputés difficiles, n'hésitent pas à prendre les thèmes de ces pièces, et à substituer aux développements des auteurs, des rengaînes venues au bout de leur doigts.

Les auditeurs compétents ne s'y trompent pas, mais les auditeurs compétents sont rares.

Combien d'exemples je pourrais citer de ces odieux organistes, improvisateurs sans talent, éxécutants éxécrables, vandales de la musique, qui ne craignent pas de mutiler, d'arranger, de déranger plutôt à leur convenance les œuvres des maîtres ? Combien de fois ai-je entendu ainsi dénaturer la grande fugue en sol mineur de Bach, la superbe Toccata de Widor et le troisième choral de Franck ?

Si nous étudions maintenant les éxécutants, nous remarquerons qu'il il y a parmi eux de simples virtuoses et quelques-uns, peu nombreux, qui sont de vrais artistes.

Les virtuoses font de leur tribune une véritable salle de concert. On les voit entourés d'une foule de " snobs " parmi lesquels l'élément féminin domine, faire briller leur virtuosité de mains et de " pieds ". Ils ne jouent pas de chorals, pièces trop lentes et trop religieuses, mais ils exécutent des fugues de concert dans un mouvement exagéré, avec une registration assourdissante. Pour eux, l'orgue est un instrument destiné uniquement à faire valoir leur mécanisme. La liturgie catholique : ils s'en moquent, ils l'ignorent. Offertoire, communion,

versets, tout est matière à virtuosité. Ceux-là ne sont pas dignes du nom d'artistes, leur place n'est pas à l'église, mais à la salle du Trocadéro.

Où trouverons-nous donc le véritable organiste, l'artiste religieux vraiment digne de ce nom ?

Celui-là est rare. Il ne fait pas de réclame, il est modeste, il se cache. On ignore son nom, il est seul à sa tribune, il joue des pièces qu'on ne remarque pas car sa musique aide au recueillement et à la prière, sa voix calme et reposante porte auprès de Dieu les vœux de la foule.

S'il improvise, c'est rarement, seulement lorsque les exigences de la liturgie l'y contraignent. Mais il fait sa nourriture quotidienne des chorals de Bach, de Walther, de Knecht, de Schwenke, de Sorge, de Rinck, de Hesse, de ces vieux maîtres qui composaient leurs pièces en priant. Pieux interprète de ces antiques cantilènes, il ne dédaigne pas non plus les œuvres modernes des Franck, des Boellmann, des Widor, des Gigout, des Saint-Saëns. Il ne recherche pas le bruit ; son orgue n'est pas une fanfare aux cuivres éclatants, mais un quator à cordes à la sonorité onctueuse et presque divine.

EUGÈNE LESIERRE

ORGANISTE DE SAINT-JEAN-SAINT-FRANÇOIS.

Notes Juridiques

LA FÊTE CHEZ THÉRÈSE.

Le maître de ballet est-il le collaborateur de l'écrivain et du musicien dans la composition d'un ballet. ? Telle est la très intéressante question que viennent de poser au Tribunal Madame Stichel, maîtresse de ballet de l'opéra, d'une part, Madame Catulle Mendès et M. Hahn d'autre part, à propos de *La Fête chez Thérèse.*

La question vaut la peine d'être tranchée, car si la maîtresse de ballet est considérée comme collaboratrice, elle jouit de tous les droits de l'auteur : son nom doit figurer dans le titre de l'ouvrage imprimé et sur l'affiche annonçant la représentation ; son consentement est nécessaire pour l'édition et l'exécution du ballet; elle a droit à une part égale à celle de ses coauteurs dans les bénéfices produits par l'exploitation de l'œuvre commune.

Dans son jugement du 10 février [1], le tribunal civil de la Seine vient d'admettre cette solution, consacrant Madame Stichel collaboratrice de M. Hahn et feu Catulle Mendès.

" Attendu, décide-t-il, que lorsqu'il s'agit d'un divertissement intercalé dans un opéra, le " maître ou la maîtresse de ballet ne sauraient prétendre à un droit effectif de collaboration ; " que le sujet traité dans ce divertissement, d'ailleurs de courte durée, est en général des plus " banal et parle aux yeux, en laissant l'esprit forcément indifférent ; qu'il ne comporte que " rarement une idée nouvelle, et que le rôle du maître de ballet se réduit à employer pour " régler le divertissement, la musique telle qu'elle est ;

" Mais attendu que, lorsqu'il est question d'un ballet dit d'action, qui constitue par lui " seul une pièce, il exige les mêmes conditions, de clarté et d'intérêt que n'importe quel autre " genre de pièce ; qu'alors, les scènes mimées prennent au même titre que les scènes dansées, " une importance toute spéciale ; que, pour retenir l'attention des spectateurs, il faut, quels- " qu'aient été les développements donnés par le librettiste à son scenario, que le maître de

[1] "Gazette du Palais" 16 février, 1911.

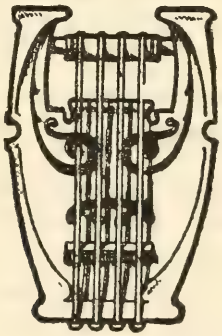
" ballet, qui n'est plus un simple metteur en scène, " s'ingénie à ce que le jeu des physionomies, " les attitudes et les gestes des principaux sujets reproduisent la volonté, la répulsion, l'indiffé- " rence, la révolte, la coquetterie, l'admiration, en un mot les diverses sensations par lesquels " doivent passer les personnages qu'ils représentent ;

" Attendu que pour donner à l'action un intérêt scénique qui ne saurait, quelle que soit " la valeur de l'œuvre, résulter ni de la musique ni du livret, il est en outre indispensable que " le maître de ballet tire du scenario des idées nouvelles, des situations originales, et qu'il " comprenne que, si pour les faire valoir il ne peut se laisser enserrer par la musique, il doit " demander au compositeur quelques mesures de moins ou de plus, ou même l'amener à modi- " fier les rythmes de telle ou telle partie de sa partition ;

" Attendu que le travail du maître de ballet est des plus délicats puisque c'est lui qui, " après avoir étudié le livret et la partition, a la charge de décrire, par tous les moyens possibles, " tous les mouvements visibles par lesquels se manifestent les sentiments humains, de tirer le " meilleur parti des motifs qui lui sont fournis, de régler, de façon à éviter des " déjà vu ", " les pas et les ensembles qui seront dansés et de s'entendre avec le compositeur pour le rema- " niement de la musique, en raison du genre et du tempérament des chefs d'emploi qui, de par " leur titularisation, doivent remplir les principaux rôles ; qu'il est donc permis de dire qu'un " ballet d'action est une œuvre d'art dont le mérite revient en grande partie au chorégraphe."

Ainsi, le maître de ballet doit être considéré, en principe dans les " ballets d'action ", comme le collaborateur du librettiste et du compositeur. C'est aller un peu loin. Sans doute le maître de ballet peut être et est souvent en réalité un collaborateur, mais il arrive aussi qu'il n'est qu'un metteur en scène. Et alors il n'y a pas de raison pour lui accorder un privilège que l'on refuse au metteur en scène ordinaire ou au décorateur [1]. Quoi qu'il en soit, la solution est intéressante tant par les considérations sur lesquelles elle s'appuie que par la contribution qu'elle apporte au chapitre de la collaboration [2].

GEORGES BAUDIN.



[1] T. C. Seine 16 juillet, 1881. La Loi, 17 Juillet, 1881.

[2] C. F. T. C. Seine, 29 mars, 1861. Pataille 1861, page 288. T. C. Seine 12 février 1879. Le Droit, 14 février 1879.

Librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, PARIS

NOUVELLES PUBLICATIONS

T. S. F. La Télégraphie sans fil

PAR G.-E. PETIT et BOUTHILLON

In-8° illustré, br . . . . . **5 fr.** ; toile fers spéciaux . . . . **6 fr. 50**

La Voiture de Tourisme

PAR E. LESSARD

Manuel pratique de l'automobile. In-8° illustré ; br. **3 fr. 50** ; toile . . . **5 fr.**

De la Terre aux Astres

PAR MILLOCHAU

Astronomie à la portée de tous. In-8° ill. photo., br. **5 fr.** ; toile fers spéciaux. **6 fr. 50**

Le Frigorifique

PAR CH. TELLIER — Préface de A. d'ARSONVAL

Histoire d'une invention moderne. In-8° illustré, br. . . . . **15 fr.**

RAPPEL. — **La Technique du Froid.** (LEHNERT ; Trad. G. DERMINE)

In-8° ill. toile. . . . . **6 fr.**

Sténographie et Dactylographie

PAR NAVARRE

In-18° ill., toile . . . . , ...

L'Hygiène du Violon

de l'ALTO et du VIOLONCELLE

PAR L. GREILSAMER

Conseils pratiques sur l'acquisition, l'entretien, le réglage, la conservation.

In-4° illustré, br. . . . . **3 fr,** ; rel. . . . . **4 fr.**

André Chénier

PAR P. DIMOFF

Tome II. — *Poèmes, Hymnes, Théâtre.* In-18°, tiré sur beau papier vergé teinté, br . . . . . **3 fr. 50** ; rel. mouton. . . . . **6 fr.**

RAPPEL. — **Tome I.** *Bucoliques.* 1 vol. br. **3 fr. 50** ; rel. mouton . . **6 fr.**

Société Musicale G. ASTRUC et Cie, 32, rue Louis-le-Grand, Pavillon de Hanovre,

SALLE GAVEAU, 45, rue de La Boëtie, PARIS

Le **Jeudi 30 Mars 1911** à 9 heures précises du soir

CONCERT DE PRINTEMPS

donné pour l'audition d'œuvres de

M. MAURICE DESREZ

avec le concours de

MM. PLAMONDON, JAN REDER et ALBERT GELOSO

PROGRAMME

I. Le Printemps
poème musical pour piano et Violon
(a) Moderato — (b) Scherzo
(c) Intermezzo — (d) Rondo
M. Geloso — L'auteur

II. Hélas ! tout travaille !
poésie de V. Hugo.
M. Plamondon — L'auteur

III. L'Antechrist ! (fragments)
poésie de V. Hugo.
M. Jan Reder — L'auteur

IV. Fantaisie pour piano sur un thème militaire en forme de Sonate.
Premier mouvement — L'auteur

V. La Prière du Poète
poésie de R. de Montesquiou

Extase
poésie de V. Hugo
M. Plamondon — L'auteur

VI. Si vous n'avez rien à me dire
poésie de V. Hugo

A l'Epreuve
poésie de Carmen Sylva
M. Jan Reder — L'auteur

VII. Deux morceaux pour piano
(a) La chanson du Rossignol
(b) Impromptu — L'auteur

VIII. Pluie d'Eté
poésie lyrique : poésie de V. Hugo
M. Plamondon — L'auteur

Billets : **10** fr. — **8** fr. — **6** fr. — **5** fr. — **4** fr. — **3** fr. — **2** fr.

Location : à la SALLE GAVEAU, 45, rue la Boëtie ; chez DURAND ET FILS, éditeurs, 4, place de la Madeleine (de 9 h. à 11 h. et de 2 h. à 6 h.) ; chez GRUS et Cie éditeurs, place Saint Augustin ; chez LAUDY, 224, boulevard Saint Germain ; chez VILLENEUVE, TURRON, 51, rue Saint Placide, et à la Société Musicale G. ASTRUC et Cie, 32, rue Louis-le-Grand, Paris.

Administration de Concerts : A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam.

CINQ SÉANCES de Musique de Chambre Moderne Française

Sous le Patronage de MM. A. DURAND & FILS, Éditeurs

SALLE ÉRARD

Les Mercredis 1, 8, 15, 22 et 29 Mars 1911 à 9 heures du soir.

Avec le Concours de : Mesdemoiselles Blanche SELVA et Marthe DRON, et de MM. Claude DEBUSSY, CHEVILLARD, Alfred CORTOT, Robert LORTAT, Armand PARENT, Fernand POLLAIN, Edouard RISLER, Jacques THIBAUD, Ricardo VIÑES, et le Quatuor : MM. HAYOT, ANDRÉ DENAYER, SALMON.

PROGRAMMES

Première séance, Mercredi 1 Mars

C. Saint-Saens — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

G. Samazeuilh — Sonate pour Violon et Piano. MM. Jacques Thibaud et Alfred Cortot.

Maurice Ravel — Gaspard de la Nuit, 3 Poèmes pour Piano. *Ondine — Le Gibet — Scarbo.* M. Ricardo Vines.

E. Lalo — Troisième Trio pour Violon, Violoncelle, et Piano. MM. Hayot, Salmon et Robert-Lortat.

Deuxième séance, Mercredi 8 Mars

Roger-Ducasse — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

A. Roussel — Rustiques, pour Piano. *Danse au bord de l'eau. Promenade sentimentale en forêt. Retour de Fête.* Mademoiselle Blanche Selva.

C. Saint-Saens — Deuxième Sonate, pour Violoncelle et Piano. MM. Salmon et Robert-Lortat.

Vincent D'indy — Sonate pour Piano. Mademoiselle Blanche Selva.

Troisième séance, Mercredi 15 Mars

Claude Debussy — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot André, Denayer, Salmon.

Albéric Magnard — Promenades, Pièces pour Piano. *Envoi. - Bois de Boulogne. Villebon-Saint-Cloud-St-Germain. Trianon. - Rambouillet.* M. Edouard Risler.

C. Chevillard — Sonate pour Violoncelle et Piano, MM. Salmon et l'auteur.

Paul Dukas — Sonate pour Piano. M. Edouard Risler.

Quatrième séance, Mercredi 22 Mars

G.M. Witkowski — Quatuor à Cordes. — MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

Paul Dukas — Variations, Interlude et Finale, sur un Thème de J.-Ph. Rameau- Mademoiselle Blanche Selva.

Vincent D'indy — Sonate pour Violon et Piano. M. Armand Parent et Mlle Marthe Dron.

Ch.-Widor — Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano. MM. Hayot Denayer, Salmon et Robert-Lortat.

Cinquième séance, Mercredi 29 Mars

Vincent D'indy — Deuxième Quatuor à cordes. MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

J. Guy-Ropartz — Sonate, pour Violoncelle et Piano. MM. Fernand Pollain et Robert-Lortat.

Claude Debussy — Préludes pour Piano. L'auteur.

C. Saint-Saens — Deuxième Trio pour Violon, Violoncelle et Piano. MM. Hayot, Salmon et Robert-Lortat.

PRIX DES PLACES :

Parquet	6 fr.	1re. Galerie, 2me Rang	3 fr.
1re Galerie, 1er Rang	4 fr.	2me Galerie	2 fr.

BILLETS chez MM. DURAND & Cie 4, Place de la Madeleine ; et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam. Teleph. 113-25.

Rouart, Lerolle & Cie

ÉDITEURS DE MUSIQUE

18, BOULEVARD DE STRASBOURG — PARIS

Le plus grand abonnement de France

service : Maison GAVEAU, 45, rue de la Boëtie.

TOUTE LA MUSIQUE en lecture

Dépositaires exclusifs de l'édition Universelle
Edition classique, la meilleure, la plus moderne et la moins chère.

Œuvres de Bruckner, Mahler, A. Strauss etc.

G. Mahler - 4e Symphonie 4 mains . nette 12 fr.
„ „ part. de poche „ 8 fr.

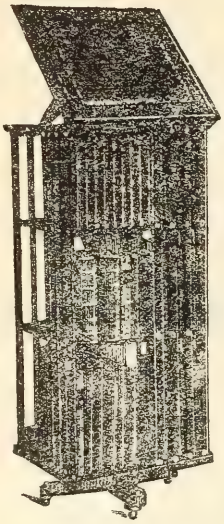
Bibliothèque Tournante Terquem

POUR LIVRES ET MUSIQUE
APPUI-LIVRES, CHEVALETS, CLASSEURS A RIDEAUX
ARTICLES DE BUREAUX RICHES ET HAUTE FANTAISIE

EM. TERQUEM

19, RUE SCRIBE

TOUT MUSICIEN



doit avoir une BIBLIOTHÈQUE TOURNANTE TERQUEM adaptée spécialement pour la musique. Il n'est pas de CASIER A MUSIQUE plus élégant, plus pratique et meilleur marché.

TOUT MUSICIEN devrait grâce au "Terqi" relier sa musique lui-même sans perte de temps, et mieux qu'un relieur dont les volumes NE S'OUVRENT PAS.

Demandez nos catalogues et nos prospectus envoyés franco :

EM. TERQUEM

Téléphone 303-59 19, rue Scribe, PARIS **Téléphone 303-59**

CONCERTS ANNONCÉS

SALLES PLEYEL

Concerts du mois de Mars 1911

Grande Salle

15 Mr Joseph Debroux (3me séance) 9 heures
16 Mme la Comtesse de Skarbek . 9 heures
17 Mlle Georgette Guller . . . . 9 heures
18 Mlle Carcassonne (avec orchestre) 9 heures
19 Mlle J. Moutel (Elèves) . . . . 1 heure
20 Mlle Stella Goudeket (2me séance) 3 heures
20 Mme Mitault-Steiger . . . . . 9 heures
21 Mr Léon Perlmutter. . . . . 9 heures
22 Mlle Adeline Bailer . . . . . 9 heures
24 Mlle Pauline Girard . . . . . 9 heures
25 Mme Camille Chevillard (Elèves) 2 heures
25 La Société Nationale de Musique (5me séance) . . . . . 9 heures
26 Mlle Alice Sauvrezis (Elèves). . 1 heure
27 Le Quatuor Capet (5me séance). 9 heures
28 Mme Wanda Landowska . . . 9 heures
29 Mme Riss-Arbeau . . . . . 9 heures
30 La Société des Compositeurs de Musique (3me séance) . . . . 9 heures
31 Le Quatuor Capet (6me séance). 9 heures

Salle des Quatuors

16 Mlle Hortense Parent (Elèves) . 1 heure
17 La Société de Musique Nouvelle (2me séance) . . . . . 9 heures
18 Mlle Henriette Gaston . . . . 9 heures
19 Mme Asselin (Elèves) . . . . 1 heure
25 Mr Henri Schikel. . . . . 9 heures
26 Mme Edouard Lyon (Elèves) . . 2 heures
29 Le Quatuor Calliat (3me séance). 9 heures
30 Mme M. Ferant (Elèves) . . . 1 heure

SALLE ERARD

15 Mars. — Société de Musique Moderne Française . . . . . 1½ heures du soir
16 „ — Mlle Landsmann (Piano) . . . . . 1½ heures du soir
17 „ — Mr Wittacker (Piano) . . . . . 1½ heures du soir
18 „ — Orphelinat de l'Imprimerie Nationale (Concert de Charité) . . 1½ heures du soir
19 „ — Mlle Thuillier (Matinée d'élèves) . . . . . 1½ heures du soir
20 „ — Mme Stiévenard (Piano). . . . . 9 heures du soir
21 „ — Mlle Ferrère-Jullien (Piano) , ... 9 heures du soir
22 „ — Société de Musique Moderne Française. . . . . 9 heures du soir
24 „ — Mr et Mme Fleury (Piano et Flûte). . . . . 9 heures du soir
26 „ — Mr Wintzweiller (Matinée d'élèves) . . . . . 1½ heures du soir
27 „ — Mr Lazare Lévy (Piano) . . . . . 9 heures du soir
28 „ — Mr Marcel Crandjany (Harpe) . . . . . 9 heures du soir
29 „ — Société de Musique Moderne Française. . . . . 9 heures du soir
30 „ — Mr Montoriol-Tarrès (Piano) . . . . . 9 heures du soir
31 „ Mr Rierra (Audition d'élèves). . . . . 9 heures du soir

SALLES GAVEAU

15 Mars. Salle des Concerts — Concert Leech . . . . . , ... , . . 9 heures
16 „ „ — Repetition Publique Bach , ... 4 heures
16 „ „ — Mission G. Smith . . . . . 8½ heures
17 „ „ — Mission G. Smith . . . . . 2½ heures
17 „ „ — Concert Société Bach . . . . . 9 heures
18 „ „ — Mission G. Smith . . . . . 2½ heures
18 „ „ — Concert Cercle Musical . . . . . 9 heures
19 „ „ — Concert Lamoureux . . . . . 3 heures
20 „ „ — Mission Smith . . . . . 8 heures
20 „ „ — Mission Smith . . . . . 2½ heures
20 „ „ — Concert Leech (avec orchestre) . . . . . 9 heures
21 „ „ — Concert Sonia Darbell (avec orchestre) . . . . . 9 heures
22 „ „ — Concert Villy Bansen . . . . . 9 heures
24 „ „ — Société Musicale Indépendante . . . . . 9 heures
25 „ „ — Concert Cercle Musical (orchestre) . . . . . 9 heures
26 „ „ — Concert Lamoureux . . . . . 3 heures
27 „ „ — Concert Madame Kutscherra . . . . . 9 heures
29 „ „ — Concert Infante Vela Sala . , ... 9 heures
30 „ „ — Concert Desrez . . . . . 9 heures
20 Mars. Salle des Quatuors — Concert U.F.P.C. , ... 2 heures
29 „ „ — Conférence de Mgr. Bolo . . . . . 4 heures
30 „ „ — Audition Résiliat. . . . . 2 heures

A Travers les Revues

LA MUSIQUE DE CHAMBRE EN ALLEMAGNE. — Dans l'*Art Moderne* (8-29 janvier), résumé clair et complet, sous forme d'une conférence, par G. Siptermans.

EST-IL PERMIS DE " SIMPLIFIER " CE QU'UN COMPOSITEUR ÉCRIT ? Oui, dans certains cas, répond *La Revue Musicale de Lyon* (29 Janvier). Il s'agissait en l'espèce de la Sonate pour piano et violon de M. Witkowski. Melle Selva, nous est-il dit, schématisa une œuvre très et peut-être trop complexe ; elle en dessina largement à grands traits les lignes essentielles en noyant dans l'ombre d'un indistinct trémolo un accompagnement qui se recommande par une recherche excessive d'écriture et par la surcharge perpétuelle de dessins compliqués et presque injouables, donnant ainsi " une leçon opportune et utile ".

Cependant, *la Revue Musicale de Lyon* constate que : Cette simplification si intelligente et si légitime a surpris certains amateurs pervertis par un fâcheux byzantinisme, et l'un de ceux-ci, qui avait essayé de suivre l'exécution sur la partition, demandait sérieusement à la sortie s'il serait possible de se procurer une copie de la transcription qu'avait jouée Melle Selva.

Faut-il croire — cela paraît être la morale de l'article — qu'on ne peut-être fidèle à l' " esprit " d'une musique qu'en sacrifiant plus ou moins la " lettre " ? Si cela est vrai combien de nos compositeurs ne seraient-ils pas de grands coupables, ou de grands maladroits ? En tous cas, prévenus, ils n'ont qu'à bien se tenir.

De même (il est curieux de remarquer comme il y a des idées, des thèses qui sont en l'air) le *Times* dans un article intitulé *De la valeur de l'Indistinct*, conclut :

" Une composition, tout comme un tableau, n'est point sur un seul plan : à l'une comme à l'autre, il faut une perspective. Et en musique, la perspective c'est que certaines parties en soient relativement inaudibles... Une exécution n'est point un inventaire de notes... "

COMPARAISONS. — Du *Times*, ce parallèle entre *Salomé* de Strauss et *Pelléas et Mélisande :*

" Il est incontestable que l'œuvre française (qu'elle soit ou non fidèle à l'esprit de Maeterlinck) montre une autorité, une certitude du traitement musical, une rectitude artistique à quoi l'œuvre allemande ne saurait prétendre. Aucun détail de la musique de Debussy ne montre l'hésitation : le plus infime effet est médité, réalisé de propos délibéré. On peut le prendre ou le laisser de côté, mais on ne saurait rien y changer sans être forcé de tout refaire depuis le commencement. Tel ou tel détail de la partition de Strauss pourrait être supprimé ou changé sans inconvénient grave. Mais, de la conception d'ensemble jusqu'au moindre détail, il y a chez M. Debussy une conscience, un bonheur de réalisation qui ont pour résultat que *Pelléas* en son genre est une œuvre d'art complète et parfaite.

LE NATIONALISME ET CHOPIN. — Dans son discours de Lemberg, M. Paderewsky ayant parlé de Chopin comme d'un pur polonais, M. A de Bertha, dans la *Vie Musicale* (Janvier) rétablit la vérité comme il y avait lieu de le faire en l'espèce, en rappelant l'origine loraine du père de Chopin et insistant sur le fait qu'en étudiant la vie et l'œuvre du maître, il est impossible de faire abstraction de la part d'influences françaises qu'il a subies.

LE CHANT DES OISEAUX. — Sur ce sujet comme sur les intonations des cris d'animaux en général, étude fort documentée et détaillée de M. E. von Hornbostel dans notre *Bulletin mensuel International* de Février. Le problème qui y est abordé semble, dans l'état actuel des choses, intéresser plutôt les sciences naturelles que la science musicale ; mais sait-on jamais ?

MOUSSORGSKY EN RUSSIE. — Dans le 10me n° de *Mouzyka* (Moscou) M. Derjanowsky, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la première représentation de *Khovanchtchina*, proteste contre l'indifférence presque générale que l'on continue de témoigner à Moussorgsky dans sa patrie.

Les nos 7 et 8 de cette intéressante revue contiennent des extraits de la correspondance Rimsky-Korsakow avec Stassow, qui sont très importants pour l'histoire de l'opéra Sadko.

SCRIABINE ET MEDTNER. — Le *Guide du Concert*, excellente publication qui donne hebdomadairement des renseignements neufs et précieux sur les divers programmes du moment, publie (nos 20 et suivants) une étude enthousiaste de M. Alfred Swann sur ces deux compositeurs. Et cet article d'un critique anglais vient donner une nouvelle preuve des divergences qui existent, selon les pays entre amateurs de musique russe : problème qui mériterait bien au surplus de tenter la sagacité des exégètes des " nationalismes musicaux ".

DANS CINQUANTE ANS. — La *revue musicale russe* (Janvier et Février) contient, sous ce titre, un curieux article du curieux esprit qu'est le compositeur Wladimir Rébikow.

HANS VON BULOW. — Le considérable article que M. Karl Heckel, dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (Février) consacré à cet artiste, porte comme sous-titre " La tragédie d'un musicien de l'avenir, étude psychologique " et comme épigraphe " la lame a usé le fourreau. On en comprend dès lors la tendance, et c'est avec la plus vive sympathie qu'on lira ces pages où la remarquable, vivante et forte figure de Bülow est évoquée de la manière la plus convaincante.

DON FERNANDO DE LAS INFANTAS. — Avec le numéro de Janvier de la *Révista Musical* (Bilbao) s'achève la biographie critique de ce maître espagnol peu connu du XVIme siècle, que nous vaut l'érudition patiente de M. Rafael Mitjana. " Théologien véhément et hétérodoxe, tenace défenseur des traditions grégoriennes, compositeur génial et d'inspiration ardente et haute ", Fernando de las Infantas se montre encore, nous dit M. Mitjana, un théoricien de mérite peu commun, dont l'ouvrage *Plura modulationum genera vulgo quae contrapuncta appellantur* (Venise, 1579) a une grande valeur en dépit de la tendance qu'on y remarque à vouloir asservir l'inspiration aux procédés scolastiques. Novateur par certains côtés, Fernando de las Infantas fut un de ceux qui provoquèrent la décadence de l'art de la polyphonie vocale.

Le prochain numéro de la S. I. M. sera en grande partie consacré à

EMMANUEL CHABRIER

Lettres inédites == Vingt portraits inédits de Chabrier
Quadrille sur Tristan à 4 mains

L'Édition Musicale

(1) Elkin and Co. (2) Carisch et Jänichen. (3) Dotésio. (4) Robert à Béziers. (5) Demets (6) Durand. (7) Astruc. (8) Hamelle. (9) Eschig.

La musique pour piano seul nous arrive ce mois ci des quatre coins de l'Europe. L'Angleterre nous envoie une *Valse Caprice* de **Cyril Scott** (1) assez brillante mais bien vide d'idées, morceau à succès pour les auditoires bourgeois. L'Italie, un grand poème Musical, *Dafnie Cloe* (2), de **Ricci Signorini**, réduit au piano par l'auteur. Ici une remarque s'impose ; le propre d'une réduction pour piano est, d'habitude, de pouvoir être jouée normalement et non pas de commencer à trois mains, de continuer à 4, le tout de façon inexécutable, avec adjonctions soudaines de harpes, clarinettes, etc. Et puis, sans être possédé de la manie des analogies, on pourra trouver que certain solo, confié dans la partition originale au Cor anglais, rappelle un peu trop le Troisième Acte de Tristan : certaines coïncidences frisent de près le démarquage.

M. de Bertha, un des derniers représentants de la pure école romantique nous envoie un beau *Nocturne* où l'on reconnaît bien le compatriote de Liszt. Notre ami **Henri Collet** se taille un succès à Madrid, avec son poème symphonique pour piano, *El Escorial*, (3) œuvre de solide structure et de qualités toutes françaises : sachons gré à M. Collet d'avoir évité ce style pseudo espagnol qui commence à devenir fastidieux.

Une original petite Suite, les *Bucoliques*, (4) d'**Edouard Perrin**, nous vient de Montpellier ; nous goûtons surtout son second morceau, Vendémiaire terminé si allégrement par une amusante fantaisie sur un air populaire ; si son troisième morceau, Clair de lune, est un peu nuageux, ce qui est du reste légitime, le quatrième, Temple dans le bosquet, redevient en revanche, d'un tour aisé, imprévu et charmant.

J'avoue que le dernier morceau de **M. Samazeuilh**, *Naïades au soir* (6) avec ses harmonies à la fois doucâtres et grinçantes, a commencé par éveiller chez moi l'idée de certaines sucreries acidulées, presque corrosives. Ayant eu la bonne fortune d'entendre M. Samazeuilh exécuter lui-même ces six pages hérissées d'accidents et de difficultés ; il m'a fallu faire amende honorable : nous sommes rarement indulgents pour les morceaux qui sont trop au-dessus de nos moyens.

Le contraire peut-être vrai aussi ; et peut-être est-ce pour cela que j'ai pris autant de plaisir à une *Petite Suite* de **Roger Ducasse** (6) une toute petite Suite, presqu'enfantine, mais moderne à souhait, et d'une distinction exquise : M. Ducasse sait être simple avec une prodigieuse habileté.

Passons aux Transcriptions : une *Toccata* d'après le final du 5me Concerto de **St. Saens** (6), réduite pour deux pianos à 4 mains par Edouard Risler, puis une *Etude en tierces majeures chromatiques* (6), de **St. Saens** aussi, réduite de même. L'opportunité de ce travail me paraît au moins douteuse : ces tierces perdront tout caractère à être jouées par deux mains différentes; et de plus, une étude est une étude, et gagne bien rarement à être transformée en un facile morceau de salon.

L'*Impromptu* de **M. Desrez** (5) ne manque pas d'envolée, mais je sais où il a pris des ailes ; il les a empruntées à l'oiseau de Siegfried et aussi à celui de M. Henselt.

M. Desrez se montre wagnérien convaincu avec ses deux mélodies : *A l'épreuve* (7), pour baryton, et *Hélas tout travaille* (7). Il faut être bien puissamment inspiré, pour soutenir,

avec un si gros développement d'effets et de moyens, une tension dramatique aussi continue sur des paroles de Victor Hugo par dessus le marché.

La musique de chant est souvent favorable à ceux qui, ne se sentant pas de grandes ambitions ont la prudence de rester dans une opportune demi teinte. Ainsi rendons hommage, à **M. Cyril Scott**, qui vient d'écrire *The trysting tree* (1), et *The Valley of Silence* (1), il a quelquefois fait pire. **M. Swan Hennessy**, très heureusement inspiré par des vers de Hérédia écrit une jolie *Epiphanie* (8), pour voix moyennes, mais malmène un peu Leconte de l'Isle dans *Annie* (5), Chanson Ecossaise, ou la mélodie et les paroles ont quelque peine à s'accorder. Du même auteur, le *Revenant* (8), et *Là-bas* (8), tous deux pour Baryton.

M. Rhené Baton nous donne un volume de *Chansons douces* (6) pour les voix moyennes. Peut-être avons-nous vu déjà un peu trop de ces Lieder français d'expressivité toute intérieure et de tendresse toute contenue ; peut-être la musique glisse-t-elle par cette voie facile, à un alanguissement regrettable ? Toutefois, ce recueil discret est bien une des meilleurs du genre.

Avec le *Printemps* (7), poème musical pour piano et violon, nous retrouverons **M. Desrez**, toujours ami des grands effets et pleine d'une ardeur fervente que j'admire. Après cela, la *La Petite Pièce* pour Clarinette (6) de **Debussy** nous paraîtra presque facile : ajoutons qu'elle existe pour violon et piano comme pour piano à deux mains, et qu'elle reste en toutes situations, délicieusement aérienne.

La *Sonate* pour violoncelle du **Léo Sachs** (9), n'est peut-être pas fort originale d'idées mais elle a de la grâce, de l'élégance et parfois même un lyrisme tout à fait sympathique. J'avoue prendre plus de plaisir à ces morceaux d'écriture nette et aisée qu'à beaucoup d'œuvres rébarbatives où l'idée se voile d'inextricables complications.

Signalons la partition piano et chant de l'**Heure Espagnole** de Maurice Ravel (6). M. Durand nous fait moins attendre que M. Carré : soyons en très reconnaissants.

V. P.

Les Musiciens Belges

M. SCHLEISINGER

Tout récemment encore, j'écrivais : " Les musiciens doivent soutenir, pour s'imposer à l'attention, une lutte en quelque sorte matérielle, physique, autant, peut-être, qu'intellectuelle. " Or, les artistes, généralement, ne naissent point dans l'opulence. D'autre part, requis par une vocation impérieuse, ils ne possèdent que bien rarement le sens pratique, l'esprit d'organisation, la volonté persévérante indispensables pour triompher dans le " Struggle for live ". Capables de tous les efforts, de toutes les audaces, par crises fougueuses, ils sont aussi fort vite désemparés, et ils traversent des périodes de lassitude sans réaction. Ces grands enfants du Rêve ont vraiment besoin d'être soutenus, en ce qui concerne, spécialement, le combat social. Constatations faciles, dira-t-on ! — Certes ! — Elles nous serviront à présenter ici l'un de ces hommes qui semblent désignés pour l'apostolat du mécénisme. Et tout d'abord, que personne ne s'y trompe : nous ne sommes pas de ceux qui s'agenouillent devant l'Or-tout-Puissant. Nous n'estimons pas nos semblables au poids de leurs rentes, mais à la vigueur, au sens élevé de l'action qu'ils accomplissent. Dans notre société anarchique, où se heurtent toutes les forces ennemies, il est certain que la répartition des moyens de vivre n'est pas en proportion de la valeur de chacun, et il apparaît profondément injuste par exemple, que les génies meurent de faim quand les impuissants sont repus. Mais outre que la capacité de sentir et la possession du monde, en vérité, n'appartiennent qu'aux Créateurs, nous songeons que c'est là décret mystérieux du destin. Or donc, en attendant, que s'instaure — peut-être — une république athénienne un peu durable où la dîme serait aux artistes, l'oligarchie possédante de notre temps se décharge du souci d'entretenir les " producteurs " de Beauté sur une élite, banquière de ce crédit sacré. Celle-ci établit une apparence d'équilibre : incontestablement son rôle est bon, et ces banquiers là méritent le respect.

M. Myrtil Schleisinger, comme le disait excellement *Pourquoi Pas*, feuille humoristique belge, compte parmi les quelque vingt personnes dont la curiosité et le goût ont assuré à Bruxelles une réputation universelle au point de vue musical. Dans notre haute bourgeoisie satisfaite et pratique, terriblement pratique, il est un de ceux — trop rares — qui ont eu le courage de lutter contre le " *snobisme de la platitude*, " un de ceux qui se sont aperçu qu'il ne suffisait pas de gagner beaucoup d'argent pour être un bon citoyen. — Les dilettantes, les professionnels savent ce qu'on lui doit ; la musique belge peut lui vouer reconnaissance.

Depuis son entrée le 11 novembre 1871 au *Cercle Artistique* qui est resté le foyer d'art par excellence, en Belgique, nombreuses lui furent les occasions de témoigner à nos compositeurs son dévouement. Peu à peu, il est arrivé à occuper au Cercle une situation prépondérante. Elu membre de la commission en 1891, il fut économe de 1894 à 1897, secrétaire de 1897 à 1906, et vice-président, depuis lors; on peut dire qu'il est l'*âme* de la Société. C'est lui qui, grâce à un esprit éminemment conciliateur, y tranche les conflits, c'est lui surtout qui s'y occupe de la musique. Il est l'organisateur discret dont on n'aperçoit pas l'action mais, sans qui rien ne marche. " En dehors du *Cercle Artistique*, M. Schleisinger a fondé, avec Isaye, Guidé, Kufferath les célèbres *concerts Isaye* dont il fut, et est encore le Président très écouté. Il s'est aussi beaucoup intéressé à la *Monnaie*. A ce propos qu'il nous soit permis de conter une anecdote très amusante, d'autant plus qu'inédite et peu connue. Lorsqu'il s'agit de

Schleisinger

de remplacer Calabresis, M. Schleisinger fut amené à s'occuper de la candidature des actuels directeurs. M. Kufferath vint en effet lui rendre visite, porteur d'une lettre dont le signataire, Emile Mottl, s'engageait à prendre la direction de l'orchestre de notre théâtre national, si Kufferath et Guidé étaient nommés. Une telle promesse, l'attrait exceptionnel, l'immense avantage qu'il y trouva pour Bruxelles décidèrent le mécène enthousiaste. Il se mit en campagne : Kufferath et Guidé furent nommés. Mais quelques jours après, *Mottl* adressait à M. Schleisinger une missive éplorée ; le bâton de capellmeister de l'opéra de Vienne, idéal de son existence entière, était devenu vacant; il suppliait qu'on lui rendît sa parole... Elle lui fut rendue, immédiatement. M. Sylvain Dupuis prit la baguette, et Mottl hélas, ne fut point nommé à Vienne. On cite nombre d'autres historiettes qui tendent à prouver, quoiqu'il n'en veuille convenir, l'influence primordiale exercée par M. Schleisinger sur le mouvement artistique du pays. Les années n'ont d'ailleurs pas ralenti l'activité d'une déjà longue carrière : actuellement encore, il œuvre pour doter la capitale belge d'une *salle des fêtes* digne d'elle. Cette entreprise plus qu'aux trois quarts réalisée, a rencontré certaines difficultés d'ordre pécuniaire, qui purent décourager les promoteurs. "Mais, s'écriait devant nous M. Schleisinger, ce serait donc la première fois de ma vie que je n'arriverais pas; dussé-je lutter seul, je lutterai, et je triompherai ". Saluons l'énergie calme de ces paroles, nous savons ce que peut la force patiente et tranquillement assurée qui les inspire.

* * *

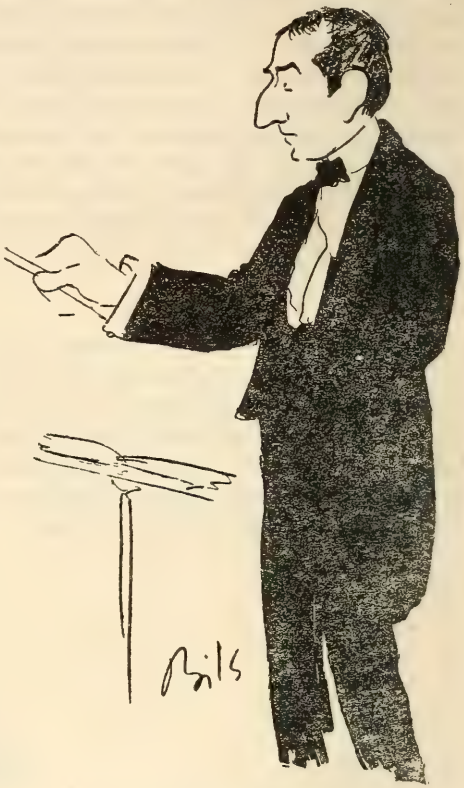
Comme on le voit, cet homme d'action fervent, passionné de musique, épris de littérature, ce collectionneur d'œuvres d'art, ne s'est pas contenté de jouir des subtils plaisir esthétiques. Il a voulu, sincèrement, que les fidèles fussent nombreux, à cette sainte communion. Dans l'ombre où il affectionna toujours de se tenir, il a semé, très simplement, beaucoup de bien. Les musiciens lui sauront gré d'avoir servi leur cause, avec désintéressement, vaillance, et d'avoir su tenir une haute mission. — Il nous plaisait de le dire ici, lui réservant une place d'honneur : celle des ouvriers du Beau.

René Lyr.

Théatres et Concerts

HÉLIOGABALE, *tragédie de Sicard, musique de Déodat de Séverac, exécutée aux Concerts Hasselmans le* 18 *février.*

M. de Séverac appartient à ce groupe de jeunes qui a renouvelé la musique française en plaçant très haut son idéal. Sa volonté, peut-être plus encore que son art, nous séduit dès l'abord. Il y a là une force vive et fraîche qui s'épand en toute sincérité, une vigueur parfois rustique, enfin une maîtrise de musicien conscient de soi. Héliogabale offre à ce tempérament le contraste attendu de l'orgie romaine et de la piété chrétienne. Tout cela prête à de beaux effets. Mais il m'a semblé que beaucoup d'entre nous attendaient, au cours de cette audition, (si vaillamment conduite par M. Hasselmans) l'effort d'une personnalité qui doit s'affirmer. Et pour tout dire l'esthétique de M. de Séverac m'a paru un peu indécise. Elle se rapproche dans cette œuvre de l'éclectisme cher à M. Saint-Saëns, et qui eut sa raison d'être au moment où il fallait sauver la musique française de son anémie à tout prix et par n'importe quels moyens. Que voyons-nous en effet du côté payen ? Des décorations musicales d'opéra, qui ne se précisent que pour nous rappeler (d'exquise façon du reste) les environs de Barcelone ; de la musique agreste, fraîche et saine, pour exprimer ce qu'il y eut de plus faisandé dans la dépravation ? Et du côté chrétien ! Un alleluya mis à part, il reste la grandiloquence des invocations, la piété facile des cantiques, la marche sage et bien réglée des chorals. Mais je ne sens pas le frisson mystique qui secoua et fit éclater le vieux monde romain. Une fois de plus je me suis rendu compte de la presque impossibilité qu'il y a pour un de nos contemporains à prier en musique, sinon à l'Eglise du moins pour l'Eglise. Nous sommes modernistes, quoique que nous fassions, lorsqu'il s'agit de sentiment et non plus d'autorité. Ici, malgré les efforts de l'auteur le payen et le chrétien se fondent en un même style large, sobre, moyen. Et M. de Séverac a trop bonne santé pour se montrer vicieux avec Héliogabale ou mystique avec Claudien. Sa partition française, tempérée comme notre pays, se tient à mi-chemin entre le soleil brûlant qui affole les prêtres asiatiques et l'ombre froide des catacombes, où tremblent les disciples de Jésus.



M. Hasselmans

J. E.

LE MARCHAND DE SABLE, *conte lyrique en un acte de G-J. Aubry, musique de A. Roussel*, exécuté chez M. et Madame Pollet, le 18 février.

Peu de supplices sont comparables à celui d'entendre de la musique dans le monde : bien que les programmes soient généralement composés avec un mauvais goût très sûr il faut simuler une hypocrite béatitude et feindre d'y prendre un plaisir extrême, de l'embrasure de porte où l'on vous a parqué.

D'aimables hôtes, d'accointance avec quelque enchanteur, j'imagine, accomplirent pourtant le prodige de métamorphoser cette ennuyeuse corvée en le plus délicat des plaisirs. Rien ne manquait à la fête ni la propice élégance du cadre, ni la mansuétude de l'éclairage discrètement répartie, ni l'auditoire vraiment unique comptant tout ce que Paris et... l'Espagne renferment de notabilités musicales ou simplement touchant à la musique. La reprise de Pelléas qui avait lieu le même soir dut certainement se ressentir de cette concurrence.

Les œuvres exécutées choisies de la plus heureuse façon, appartenaient toutes à l'Ecole française contemporaine. Plusieurs étaient en cette occasion pour la première fois présentés au public : de M. P. Le Flem, deux gracieuses pièces pour harpe chromatique " Clair de lune sous bois " et " Danse désuète " confiées aux doigts agiles de Mlle Dalliès et de M. Gustave Samazeuilh les " Naïades au soir, " pour piano, ondoyantes et souples à souhait.

Mais le principal attrait de la soirée résidait dans la première représentation à Paris du " Marchand de sable qui passe, " conte en un acte dont le cercle de l'Art moderne au Hâvre avait déjà eu la primeur. Pour accompagner les vers ailés de M. J. G. Aubry et en compléter la signification, M. Albert Roussel a composé une musique de scène volontairement lointaine et voilée mais d'un si tendre accent et toute parfumée de senteurs sylvestres.

Nous ne saurions donc témoigner trop de gré aux accueillants mécènes qui ménagèrent à notre gourmandise ce savoureux festin et ne leur demanderons plus qu'une chose, c'est de recommencer souvent.

René Chalupt.

La *Nuit de Noël*, première partie de l'Oratorio *Christus, de Liszt*, que le *Conservatoire* a donnée le 12 février n'a eu qu'un accueil respectueux. A la fois scolastique et romantique, cette œuvre d'un génie inégal mais enfin incontesté, déroute au premier abord, il faut l'avouer. Ces variations singulières de motifs liturgiques, ce plain chant modernisé, rythmé et orchestré, ce Stabat mater speciosa, par exemple, adaptation de l'autre Stabat, tout cela surprend. Mais ensuite on en saisit le sens profondément mystique et on admire. Et quelle orchestration ingénieuse et variée ! Il ne faut pas demander aux abonnés un effort, une curiosité et une recherche ; cela les fatigue. L'oreiller bien doux des symphonies classiques est nécessaire à leur bonheur.

Ils aiment aussi les virtuoses et, ce jour là, ils ont applaudi M. *André Hekking* dans le *Concerto de Violoncelle de* M. *Saint Saëns*, très justement d'ailleurs car il l'a joué de merveilleuse façon et l'œuvre est vraiment le type du concerto moderne. *La Symphonie en sol mineur de Mozart* fut mollement dirigée, disons le sans ambages. L'ouverture tourbillonnante de la *Fiancée vendue*, fut seule capable de réveiller l'orchestre et son chef.

Le Concert du 26, avec la *Symphonie en la* de *Beethoven*, *Antar* et *l'ouverture du Carnaval romain*, ne pouvait être languissant. On ne peut dormir en jouant cette musique là. Aussi l'exécution en fut-elle parfaite. La *Cantate " pour tous les temps "*, une des plus anciennement jouées à Paris, était reprise. Bien exécutée aussi par l'orchestre, assez bien par les chœurs et les solistes, il y manquait la foi et la sentimentalité que veulent les Cantates de Bach.

M. *Chevillard* a employé deux concerts presque uniquement avec la première scène du deuxième acte de *Tristan*. Mlle *Borgo*, qui vient de chanter Isolde en Allemagne, est vibrante et dramatique. M. *Tanzler* et Mlle *Berk* auraient formé avec elle une interprétation absolument satisfaisante. Mais comment les voix peuvent-elles lutter contre un orchestre de concert, placé à l'inverse de la volonté de Wagner ?

Un *Poème Pastoral de* M. *Gaubert*, le distingué flûtiste, a plu par son charme et par l'absence de toute excentricité sonore ou rythmique ; un *Concerto pour violon de* M. *d'Ambrosio* eut pour pricipal mérite de faire valoir la virtuosité de M. *Geloso* ; la *Chanson triste de* M. *Duparc* a encore gagné à la délicate orchestration qu'il vient d'y ajouter et sa nouvelle œuvre symphonique, *Aux Etoiles*, est d'une poésie discrète et intime, comme ce qu'écrit ce trop peu prodigue artiste. Voilà pour les nouveautés. Quant aux solistes, le triomphe excessif de M. *Sauer* dans le *Concerto de Schumann*, alors qu'on applaudit à peine des œuvres de tout premier ordre, fut déconcertant. Pour le public l'interprétation — et celle-là n'est ni sans défauts ni sans sécheresse — est tout et l'œuvre ne compte guère. La *Symphonie Rhénane* et l'*Ouverture d'Hermann et Dorothée* furent écoutées avec intérêt, rien de plus. Au Concert précédent, Mlle *Weingartner* dans un *concerto de piano de Bach* et Mme *Trampaczynska* dans des *lieder de Saint Saëns et de Lalo* eurent des applaudissements mérités.

L'orchestre du *Chatelet* a fait place à la féerie le Dimanche gras et profité de cette trève pour répéter la Messe en ré, œuvre plutôt ardue pour les chœurs. En février il nous donna deux nouveautés de haut goût : *la rapsodie espagnole*, pour piano, *d'Albeniz*, orchestrée par M. *Enesco* avec toute la verve et le mordant qu'y eut apportés l'auteur, bien jouée au piano par M. *Ribo*, puis surtout une *suite de piano de Moussorgski*, Tableaux d'une Exposition, orchestrée aussi avec un rare bonheur par M. Touchmalow. Cette œuvre qui déplace et élargit le domaine traditionnel de la musique, m'a paru avoir peu de prise sur le public. Et pourquoi ? Y a-t-il là une confusion des arts ? Et en quoi cette soi-disant confusion choquerait elle ? Moussorgski, pour lequel toute sensation se traduisait en musique, a voulu nous donner l'impression qui lui causèrent des peintures. Y arrive-t-il ? Oui, à mon sens, et bien mieux encore que les grandes fugues d'orgue ne donnent une impression architecturale.

Nouveau triomphe de M. *Sauer*, dans le *Concerto de Schumann* ; triomphe plus justifié encore de M. *Boucherit* dans le *Concerto de violon* de *Mozart*. Le mois fut bon pour les solistes.

M. *Hasselmans*, jeune entre les jeunes, a la louable ambition de varier ses programmes. La symphonie "Le nouveau Monde" de Dvorak était presque une nouveauté, n'ayant été jouée qu'une fois par M. Chevillard.

Le *Variations symphoniques de Boellmann* (M. Salmon), un joli mais mince *Prélude d'un ballet*, de M. *Ducasse*, les *Trois Sorcières*, de M. *Leo Sachs*, à l'orchestration très personnelle, un *Cortège* un peu cuivré, de M. *Tournier*, voilà à peu près le concert du 4 février.

Le jeudi 16, en matinée, M. *Le Borne* a inauguré encore un Concert symphonique, dont nous ne pouvons rien dire, n'y ayant pas été conviés. M. Le Borne est plus qualifié que personne pour devenir un Capelmeister éminent, mais sa tentative n'est-elle pas imprudente ?

M. *Sechiari* nous a gâtés par une première audition de Debussy ; trois Ballades de Villon, fort bien chantées par M. Clark et dirigées par l'auteur ; il nous a montré aussi l'excellence de ses premiers violons en leur faisant exécuter le Moto Perpetuo de Paganini ; et je vous assure qu'ils se sont acquittés d'une tâche aussi lourde de très brillante façon.

Aux *concerts historiques de l'Opéra Comique*, on arrive au XIXe siècle italien, français et allemand, et les artistes se sentent un peu plus à l'aise. *Les lieder de Haydn* ont bien quelques rides, *Nicolo* a vieilli et quelques autres aussi, mais on a plaisir à entendre Mlle *Charbonnel* dans du *Méhul* et du *Mozart*, Mlle *Martyl*, dans du *Boïeldieu*, Mlle *Vauchelet*, dans des airs à

vocalises, M. *Tirmont* dans Adelaïde, de Beethoven, Mlle *Hatto* dans "A la bien aimée absente", et M. *Expert* dans sa trop brève conférence.

Voici toute une série d'œuvres nouvelles aux trois ou quatre sociétés qui accueillent les jeunes, sans préjudice de quelques arrivés. A la *Société Nationale* deux séances, une bonne, une excellente. Le premier soir, un quatuor avec piano intéressant et assez personnel de M. *Marcel Labey*, des *pièces du piano*, de M. *Gabriel Dupont*, quelque peu prétentieuses et bruyantes, une *légende*, très romantique, pour violon, de M. *Ermend Bonal*, des mélodies de MM. *Francis James* et *Bertelin*. L'autre programme fut tout à la gloire de *Chabrier*, de M. *Albéric Magnard* et de Mlle *Selva* qui ne quitta pas le piano.

La *Sulamite*, de *Chabrier*, (Mme Raunay et les chœurs féminins de la Cécilia) n'a pas vieilli ; ses pièces de piano, "Sous Bois" et "Scherzo Valse" jouées par Mlle Selva sont toujours exquises. Mais arrivons au grand succès de M. Magnard, dans son *Quintette* pour instruments à vent et piano, sa nouvelle *sonate de violoncelle* (M. Pollain) et les *trois mélodies* qu'a chantées Mme Raunay, exceptionnellement en voix. Musique claire, ne sentant pas l'effort, exprimant des pensées modernes dans une forme classique, supérieure a tant dœuvres minces d'idées et pénibles de réalisation. On acclama l'auteur dont on n'aperçut que le dos, comme il fuyait devant les applaudissements. M. Magnard a tout pour lui, même la modestie.

Deux concerts aussi à la *Société musicale indépendante*. Une *Sonate de Violoncelle*, de M. *Casella*, intéressante, mais œuvre de jeunesse ; des *Improvisations sur Londres*, pour piano, de M. *Grovlez*, nous ont laissé assez bon souvenir ; des *mélodies russes* de MM. *Stravinski* et *Rachmaninoff* ont du caractère ; un trio de M. *A. Doyen* en a peu ; des lieder suédois de M. *Jarnefelt* sont trop embrumés. Ajoutons à cela les quatuor de MM. *Debussy* et *Fauré* (ne trouvez vous pas qu'à entendre souvent celui de Debussy, il y a un certain... déchet) et de fort agréables *Variations à danser*, pour piano, de M. *Léon Moreau*, originales et bien écrites.

La *Société des Compositeurs de musique* entre une *sonate de violon* de M. *Grovlez*, mélodique et distinguée mais un peu longuette, et un *Quintette avec piano de* M. *Celler*, clair, pas ennuyeux et d'heureuse augure — a fait entendre une *suite pour piano* de M. *Albert Roussel*, assez cherchée, mais intéressante (Mlle Selva), une *chanson du temps passé* de M. *Falkenberg* pour deux voix (Mlle Ciampi, belle voix, bien égale et bien timbrée, M. Georges Petit, baryton agréable) très applaudie ainsi que deux mélodies du même ; enfin deux mélodies de M. *Bonnal*, dont la seconde a de l'allure.

Des deux *Concerts de l'Edition Mutuelle* nous n'avons entendu que le premier, peu marquant en somme, malgré des pièces de chant de piano de M. *de Severac* et de M. *Le Flem*, une *petite suite* enfantine agréable, de M. *Orban* et surtout le *Quintette de* M. *Turina*, joué heureusement en fin de séance.

M. *Raugel* a tant de foi et dirige l'orchestre et les chœurs de la *Société Hœndel* avec un bonheur si triomphant qu'on n'ose lui faire des critiques. D'ailleurs son concert du 7 février était intéressant avec deux concertos (un pour cordes, l'autre pour orgue), un air de Josué, bien chanté par une basse dont le nom ne figurait pas au programme, et un de Samson (Mme Delly Friedland). Après cela, deux belles pages de Schütz.

Nous avons parlé des soirées du jeudi à *l'Ecole des hautes Etudes sociales* où M. *Expert* a donné une idée très suffisante de la musique dramatique en France et en Italie aux XVIIe et XVIIIe siècles. La séance sur Rameau fut très caractéristique du grand maître français. Celles sur Gluck nous fit connaître des œuvres peu jouées en France. Et maintenant ce sera six concerts de musique française contemporaine (MM. Massenet, Saint Saëns, Dubois, d'Indy, Widor et Debussy).

Schumann et Franck ont fourni deux heures de bonne musique à l'*Union des femmes professeurs et compositeurs*. Mme Roger Miclos, dans les *Etudes symphoniques* et les *Scènes d'Enfants* fut, comme toujours, une grande artiste. Mlle *Astruc* joua agréablement le Chant du soir pour violon. Bonne exécution du *Quintette de Franck* (Mme Chailley-Richez et le Quatuor féminin du Perray).

Que dire des deux soirées du *Quatuor Rosé* à la *Philharmonique* ? On ne peut rêver une exécution plus parfaite. C'est " le Quatuor ", il n'y en a pas de meilleur, toute épithète est inutile. Et quels programmes ! des quatuors de Mozart (ré min.) de Beethoven (l'op. 131) et de Haydn, puis, avec M. *Wurmser* au piano, un Quintette de Brahms, un de Mozart et un de Dvorak. Il fallut le beau talent de M. *Cortot* et la voix de Mme *Elena Gerhardt* pour soutenir l'intérêt à la séance qui suivit.

La *Schola*, sous la direction intelligente de M. *Marcel Cabey*, — M. d'Indy nous reviendra bientôt, espérons le — a donné l'*Orphée et Eurydice*, de *Gluck*, dans sa version primitive, c'est-à-dire sans les additions singulières qu'on y fit et avec le rôle d'Orphée chanté par un ténor. Bon ensemble (M. *Plamondon*, Mmes *Jeanne Lacoste et Lucien Fontaine*).

Le troisième concert tchèque du *Quatuor Lejeune* comprenait des quatuors de Foerster et de Novak. Nous voici dans les œuvres contemporaines, la première assez classique de forme, avec un adagio agréable, la seconde un peu disparate mais intéressante. M. *Lazare Lévy* joua une *suite Slovaque*, de *Novak*, amusante de rythme dans les deux premiers morceaux, gracieuse de mélodie au troisième, de jolies *Impressions* de *Fibisch* et, du même, des *souvenirs de Bohême* rappelant Liszt et Chopin. Le chant eut moins d'intérêt. Le *Pax Quatuor* nous voilà un *Trio* de *P. Paray* dont nous lui savons gré.

Au profit de sa colonie de vacances, la *Manécanterie* donna un concert salle Gaveau. Assistance peu nombreuse. Il faut cependant encourager cette œuvre vraiment touchante et qui servira de modèle aux maîtrises de Paris, maintenant que les églises semblent vouloir renoncer à la musique de théâtre.

Le *Quartette vocal de Paris* devrait lui aussi être imité. Il est vrai qu'il est plus facile de grouper tant bien que mal des instruments à cordes que de réunir quatre artistes chantant juste et intelligemment à Capella. Nous n'avons presque rien de ce genre à Paris. Le Quartette vocal a des voix excellentes et d'une remarquable sureté (Mlle *Bonnard*, Mme *Chadeigne*, M. *Paulet et* M. *de Laromiginaire*). Il donne des œuvres allant de Jannequin à M. Florent Schmitt (agréables chansons, accompagnées au piano à quatre mains) et — peut-on mieux corser un programme ? — M. *Ricardo Ciñes* joua une dizaine de ces pièces modernes où il triomphe.

Le *Quatuor Godebski* fit entendre à la Salle Gaveau le quatuor de M. Ravel, bien mis en valeur, surtout l'andante, et un trio de Haydn ; l'ardent *trio des frères Kellert* y donna un copieux et varié concert le 1r février ; le *Quatuor féminin Rimé Saintel*, y joua le lendemain un quatuor de Mozart et le premier de Schumann. C'est un ensemble fin et homogène.

Avant d'affronter la terrible légion des pianistes, écrasants ce mois-ci, mentionnons les deux *Concerts Cortot Thibaut*. Là encore, pas d'épithètes. Sauf quelque affectation dans le style, M. Thibaut est hors de pair et lorsque M. Cortot est bon — ce qui est presque toujours — il est idéalement bon. M. *Debroux* s'adresse avec ses œuvres anciennes du violon à un public plus restreint. Mais de quel intérêt fut sa séance du 15 février ! Du reste la musique moderne y tenait une large place. Les danses populaires grecques qu'ont recueillies MM. Fernol et Maurice Emmanuel, ont beaucoup de couleur et de variété. On fut charmé des huit pièces de Max Bruch, pour Clarinette et piano. Ce sont de charmantes petites pages d'une distinction et d'une sonorité exquises et elles furent jouées par MM. *Mimart* et *Eugène Wagner*. Quoi de plus ?

Nous ne pouvons parler que par ouï dire du succès qu'eut le concert de Mme *Georges Marty*. Des artistes comme MM. *Cazeneuve*, *Ciñes* et *Gaubert*, des compositeurs comme MM. *Pierné* et Hue lui apporteront le concours de leur talent et leur sympathie. Espérons entendre bientôt la voix si bien stylée de Mme Marty.

M. *Risler* a annoncé deux concerts, le premier (qui a eu lieu) avec le concours de M. *Diemer*, le second avec lui de M. *Fauré*. Ce sont des fêtes pour qui aime et comprend la musique M. Risler y joua sa merveilleuse transcription du Til Eulenspiegel de R. Strauss. Il faut renoncer à dépeindre le délire du public aux deux *Concerts Sauer*, salle Erard : acclamations, rappels, fleurs, trois ou quatre morceaux joués "en bis". On se serait cru à Madrid ou à Buenos-Ayres. M. Harold Bauer qui a, lui aussi, un beau talent, mais plus discret, a été fêté le 22 février. M. *Maurice Dumesnil*, et M. *Jean Batalla*, deux gloires de la jeune école française de piano, ont donné d'excellentes séances. M. Dumesnil a été remarquable dans des sonates de Beethoven. Un groupe d'élèves de M. *Philipp*, Mmes Fourgeaud, Deroche, Guismar Novaes, Mlles Boynet, Lewinsohn et Gullor, a célébré Mozart dans ses œuvres de piano peu connues, comme le Concerto à trois pianos. Ce fut un régal artistique. Mme Deroche donna, avec le concours de M. Philipp, un récital intéressant Salle Pleyel.

Intéressante aussi l'audition des élèves de Mlle Kobl.

Ais-je encore la place de signaler l'initiative si précieuse qui s'appelle le *Concert Chaigneau*, et qui peut consacrer à l'audition d'œuvre par concours ou difficiles à mettre sur pied, des forces artistiques de premières ordres ? La première séance, consacrée à Bach, a été triomphante. S. I. M. apprécie tout particulièrement cette fondation originale et courageuse.

Signalons encore l'*heure de musique* donnée par les *artistes aveugles de l'Association Lalentin Haüy* ; on y joua la belle Sonate pour piano et violon de Henri de Saussine.

Nous voici réduits à mentionner à la hâte toute une série d'artistes louables, quelques-uns remarquables, qui se sont fait entendre en ce mois surabondant. Et nous ne parlons que de ceux que nous entendîmes ! Mlle *Gaida*, Mmes *Marie Morel* et *Yvonne Péan*, Mme *Betille*, Mme *Pobéguin*, Mlle *Aussenac*, Mlle *Magny*. Il faudrait donner quelques lignes à M. *Szanto*, brillant interprète de Liszt et de Beethoven, à M. *de Radwan*, si remarquable dans les œuvres de Chopin qu'il joua sobrement et en mesure, ce qui n'est pas ordinaire et à Mlle *de Laulerie*, pianiste au charme très féminin qui eut foule dans l'élégante salle de l'hôtel des Modes.

Il nous faut encore rappeler la *Société Artistique de l'Ouest* où l'on entendit des œuvres charmantes de Mmes *Mel Bonis* et *Sauvrezis* et Mlle *Laskine*, harpiste excellente, un concert de musique pour deux harpes fort intéressant, donné par Mlle *Emma Marguerite* et M. *Bertheaume*, de la Schola, un concert du *Lied Moderne* (Mme Marteau de Milleville) où figurèrent des œuvres de M. Théodore Dubois, de M. Esclavy, de M. Marcel Bernheim et de Mlle Bourdeney ; enfin une très artistique matinée, au Palais de la Mode, où, à côté de Mmes *Heglon* et *Marguerite Carré*, on applaudit le beau soprano de Mlle M. *Rosario* dans des œuvres de M. Marsick, une jolie pantomime, *Histoire de Pierrot*, de M. Egon Stuart Wilfort, à la salle des fêtes du Journal. Enfin, et terminons par là, une première audition d'un très remarquable *Trio* pour piano et cordre de M. *Théodore Dubois*.

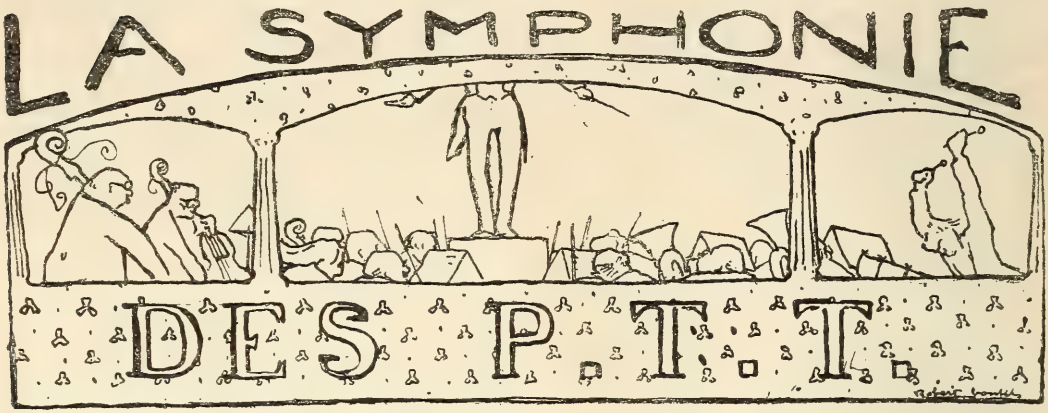
F. Guérillot.

Nous apprenons avec plaisir la nomination de M. **Félix Raugel**, l'un des directeurs de la Société Händel comme maître de chapelle de l'église St-Eustache et nous lui adressons nos très sincères félicitations.

* * *

Pendant la durée du Salon de la Libre Esthétique, qui sera inauguré du 15 au 20 mars, des auditions de musique nouvelle seront données tous les mardis avec le concours de Mmes Demest et Marie-Anne Weber, Mlles Marguerite Rollet et Blanche Selva, MM. E. Bosquet, E. Chaumont, L. Van Hout, M. Dambois, le Quatuor Zimmer, les compositeurs Marcel Labey, J. Jongen, Poldowski, etc. Parmi les œuvres qui seront présentées au public, citon un quintette de M. Léon Delcroix, une sonate pour piano et violon de M. Uribe, un *Epithalame* pour trois violons de M. Jongen, un quatuor de M. Marcel Labey, un quintette de M. Florent Schmidt, une Suite pour piano de M. Albert Roussel, des pièces vocales de MM. Debussy, V. Buffin, P. Coindreau, V. Vreuls, Poldowski, etc.

Les titulaires de cartes permanentes du Salon auront libre accès aux concerts.



Depuis quelque temps les employés des P. T. T. se sont révélés plutôt bruyamment à l'attention de l'opinion publique. Pourtant, tout n'a pas encore été dit sur leur compte et la Société.

Cette intéressante Société entre, en effet, dans sa 10me année d'existence. Elle a déjà donné 15 grands Concerts dans la Salle d'Horticulture, sans compter les 5 ou 6 manifestations annuelles de bienfaisance où son concours est sollicité. Dans ses programmes, très éclectiques, nous retrouvons les noms universellement consacrés de Mozart et Beethoven, Wagner, Tschaïkowski et Borodine, Mendelssohn, Berlioz, Massenet, Saint-Saëns, etc.

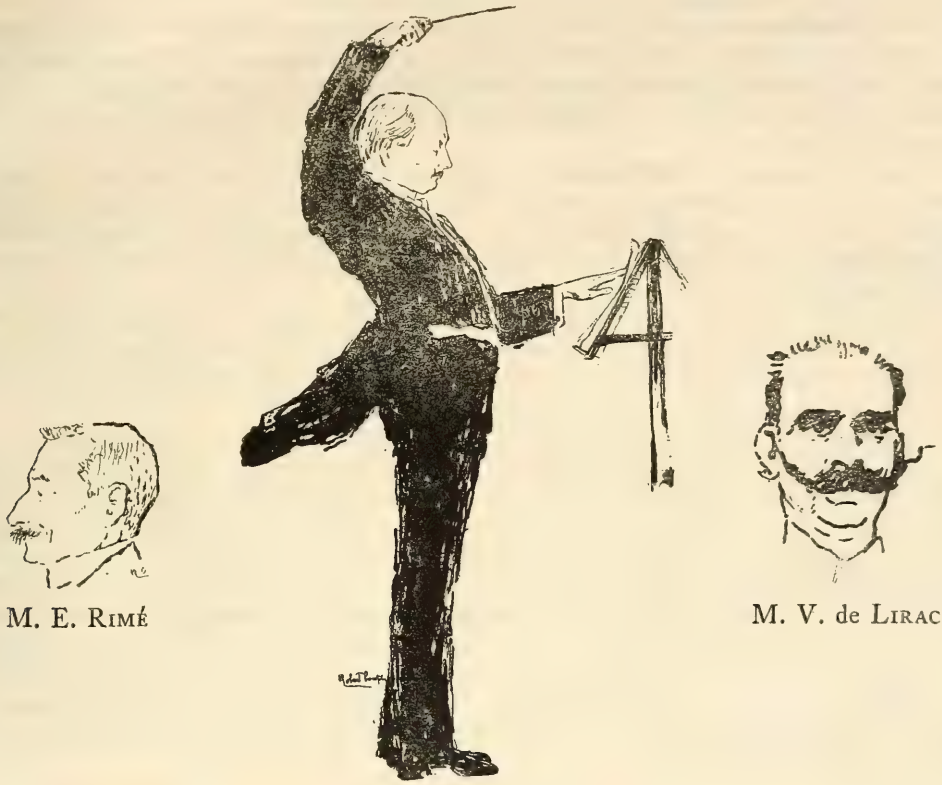
Ses 60 exécutants, recrutés dans le personnel des P. T. T. sont sous l'intelligente direction artistique de M. Th. Dureau, excellent musicien (ayant d'ailleurs de qui tenir par son père) habile chef d'orchestre, violoncelliste accompli.

Si la Symphonie des P. T. T. n'est pas très connue de la foule, en revanche, bon nombre d'artistes — et non des moindres — ne l'ignorent point : Mlles Soyer, Marié de L'Isle, Paniss, Demellier ; Mmes Vicq Challet, Rimé-Saintel, Riant-Réol ; MM. Nuibo, Souchon, Chambon, Chappelin, Revol, etc. etc., leur ont prêté leur précieux concours.

Faire aimer la musique et par là même ôter à un grand nombre d'employés tout désir de distractions vulgaires, tel est le but très louable de cette Société.

Nous savons aussi que la Symphonie des P. T. T. fait le meilleur accueil aux jeunes compositeurs et aux artistes de talent.

Ajoutons que la Symphonie possède un actif et sympathique Vice-Président en la personne de notre confrère M. E. Rimé, et que son distingué et aimable Président est M. Vidal de Lirac, directeur des bureaux ambulants, Chevalier de la Légion d'Honneur.



M. E. Rimé

M. V. de Lirac

M. Th. Dureau

Croquis de R. Bonfils.

Province

Est-ce la fin de l'hiver ou l'approche du printemps qui donne à l'activité musicale de la province cette vigueur ? A **Valenciennes**, M. Théry donne avec succès une audition d'élèves et triomphe lui-même en exécutant les Variations Symphoniques de C. Franck ; Mlle Rollier et Mme Caponsacchi interprètent brillamment une sonate de Saint Saëns ; les Orphéonistes Valenciennois donnent leur concert annuel. **Douai** est la ville des Sociétés

Chorales : " *Les Mélomanes* " et " *la Lyre* " sont aussi parfaites l'une que l'autre. M. Culenaere, chef d'orchestre des *Concerts Populaires* plaide la cause de la bonne musique en exécutant la Symphonie de Dukas. **Reims** accueille avec enthousiasme la Sonatine de Ravel et son interprète, M. Paul Dazy. On attend, à **Bernay**, que la température soit plus clémente, pour donner (le 30 juillet) un concours international de Musique (7000 frs de prix !)

A **Angers** Rhené-Baton se montre éclectique et conduit avec autant d'aisance l'ouverture de l'Epreuve Villageoise de Grétry que l'Italia de Casella.

Tout **Nantes** se rue vers la Salle de la Renaissance pour écouter " l'*Association Nantaise des Grands Concerts* " qui vient de naître et qui promet beaucoup ; car M. Louis Morin en est le chef. Le *Tonkünstler Orchester*, ne se méprenant pas sur les goûts musicaux des Nantais remporte un grand succès. A la **Roche-sur-Yon**, la *Société Orphéonique* se fait applaudir comme elle le mérite.

Que de musique à **Bordeaux** : *le Quatuor Gaspard*, *le violoniste Josz*, *les auditions symphoniques de Raoul Duprat*, *la Société Ste Cecile*, (privée momentanément de son excellent chef M. Pennequin à qui nous souhaitons un prompt rétablissement) le *Tonkünstler Orchester !* A **Bayonne**, signalons tout particulièrement *le trio Bazelaire-Bilewski*, interprète délicat de délicates musiques.

Nous voici en plein midi. A **Pau** " *l'Attaque du Moulin* " du Bruneau voisine avec la " *Salomé* " de Mariotte. Les *Concerts Classiques* ne craignent pas la concurrence de l'Orchestre de Lassalle et leur chef, M. Brunel, les mène à la victoire. A **Hyères**, la colonie étrangère apprécie l'orchestre de M. Le Rey comme il convient.

A **Lyon**, en l'église Ste Bonaventure, on a fêté les noces d'or de l'organiste titulaire, M. Léon Reuschel : 50 ans de présence au grand orgue de la même église ! A cette occasion un salut solennel a été célébré. MM. Amédée et Maurice Reuschel s'y sont fait entendre aux côtés de leur père. A la *Salle Béal*, M. Amédée Reuschel donne une audition de Musique de Chambre consacrée à ses œuvres. Le *Tonkünstler Orchester* exécuté la 4e Symphonie de Brückner. A la *Société des Grands Concerts* Witkowski dirige la 9e de Beethoven. **Ambert**, près de Clermont-Ferrand décide l'exécution du monument à Emmanuel Chabrier. Le buste sera fondu d'après un plâtre fait, du vivant du compositeur, par Constantin Meunier. **Belfort** fait un accueil chaleureux à M. Van Campo et à son quatuor, à Mlle Schoeffer, pianiste et à M. Cabrol, clarinettiste. Enfin à **Nancy**, Guy Ropartz ouvre les portes des Concerts du Conservatoire à Blanche Selva qui se couvre de lauriers dans un Concerto de Beethoven et la Rapsodie basque de Ch. Bordes.

Belgique

Mlle Jeanne *Samuel*, violoniste, M. Léopold *Samuel*, violoncelliste, nous ont offert trois séances vraiment remarquables, avec la collaboration d'artistes fort distingués, parmi lesquels, hors pair, nous citerons Mlle *Laenen*, pianiste douée d'un tempérament tout à fait exceptionnel, d'une merveilleuse intelligence, d'un talent vif, pénétrant, sachant mettre en lumière les subtilités les plus intimes des œuvres qu'elle interprète ; M. Bureau, chanteur à la voix sympathique, chaleureuse. La place, en vérité, nous manque pour détailler ici les programmes éclectiques, salués d'un gros succès, de ces soirées. Nous retiendrons seulement la troisième, entièrement consacrée aux œuvres de MM. *Edouard Samuel*, professeur d'harmonie au Con-

servatoire de Bruxelles, *Léopold Samuel*, son fils. J'aurai tout prochainement l'occasion de dire la grande valeur des travaux scolastiques et historiques de M. *Edouard Samuel*, — un musicien savant, qui possède une âme de ferveur, d'enthousiasme sincères. Ses compositions sont toujours belles, et de profonde musicalité. Quant à M. *Leopold Samuel*, il confirme victorieusement les promesses que nous offrirent ses premiers lieder entendus. Nous avons rarement éprouvé une émotion aussi sympathique à celle du créateur qu'à l'audition des Trois Poèmes (Heures claires) de Verhaeren, sur lesquels il écrivit de merveilleuses évocations musicales. Infiniment délicat et fluidique, l'art du jeune compositeur atteste une nature riche et passionnée. C'est en poète autant qu'en musicien inspiré que *Léopold Samuel* enveloppe ses visions d'un charme immatériel, éthéré, fait de nuances, de lumières et de couleurs atténuées, de prenante mélancolie.

Présentons aussi tous nos compliments à Mlle *Samuel*, violoniste de la meilleure école, exquisement gracieuse. Son jeu compréhensif et sérieux, la souplesse expressive, la clarté, l'élégance de son talent révèlent une âme certainement sensible, encore que volontaire.

R. L.

— Le IVe concert *Ysaye* était intéressant au plus haut point parce que son programme sortait un peu de la routine habituelle. Il était consacré aux modernes. La symphonie de *Léon Delcroix* nous a paru pleine de promesses. Pourtant, le métier semble bien y étouffer le sentiment, l'œuvre, malgré l'allure que le chef d'orchestre sut lui donner, reste un peu sèche. On entendit ensuite *Lenore*, de Duparc, *Viviane* de Chausson, œuvre d'une belle musicalité. — Le pianiste russe *Gabrilovitzch* joua en soliste : son talent est vigoureux.

— Le IIe Concert *Durant* était consacré à la musique française, de même. D'exquises pièces de *Sénaillé* (v. 1700) et de *Le clair* (v. 1750) furent délicieusement nuancées par l'éminent violoniste de LL. MM. le Roi et la Reine des Belges : M. Edouard Deru. *Jeux d'Enfants* de Bizet, *Carnaval Romain* de Berlioz, *Marche Héroïque* de St-Saëns, *Prélude de Fervaal* de Vincent d'Indy, *Suite Française* de Roger-Ducasse, *Rapsodie espagnole* lumineuse, pleine de vie et personnelle, de Ravel, *Image n°* 3 moins intéressante, de Debussy. — M. *Edouard Deru* rendit dans un style admirable, avec la rigueur toute classique qu'il apporte dans ses exécutions le *concerto* de Lalo op 20. — Concert vivant dirigé par M. Durant avec conscience et non sans vigueur.

— Le *Deuxième Concert de la Société Bach* fut rehaussé d'un vif éclat par la collaboration de Mme *Wanda-Landowska*. Cette admirable interprète des vieux maîtres, cette artiste passionnée qui sut rendre la vie à la musique d'autrefois, grâce à des trésors d'intelligence et des dons merveilleux, exécuta sur le clavecin plusieurs pièces de *Bach* et le Concerto en *sol* mineur pour clavecin, avec orchestre. Nous n'avons plus à dire l'admiration vouée à Mme Landowska ; elle fut fêtée comme il convient par le public bruxellois que son nom seul fait accourir. — Au reste, le *Concert Bach* fut remarquable en tous points, l'orchestre était bien stylé bien conduit — Mme Reddigius, MM. Kohman, Frœlich et MM. Busser et Minet furent parfaits.

— *Carl Friedberg* a trouvé gros succès à son 2me récital. Ce pianiste possède en vérité une technique remarquable, et un sentiment parfois délicat. — *Emile Sauer* aussi nous donna un récital : ce grand artiste est des meilleurs maîtres modernes du clavier. — Le deuxième concert des *Compositeurs Belges* aura lieu le 13 mars. Au programme : Gilson, Jaspar, Nawet, et Moulaert. Compte-rendu au n° prochain.

Le compositeur *Charles Mélant* vient de trouver nouveaux succès. Le théâtre de *l'Alcazar* a représenté son *Miroir aux alouettes* qui à donné gros bénéfice à l'*Oeuvre des Hôpitaux*, ses *Images* vont passer au même théâtre. D'autre part son petit drame lyrique, *Réveil l'Hôpital*

fut un véritable régal, au *Théâtre lyrique*. Madame Du Plessy qui interprétait le rôle difficile de la sœur se montra très émouvante. Magistralement enlevée par 200 exécutants, la partition, chœur et orchestre fit grande impression. Nos félicitations au toujours jeune et actif maëstro.

GAND. — *Le Quo Vadis ?* de Jean Nougués vient d'être monté à notre *Grand Théâtre* ; c'est une pièce qui tient plus du cinématographe que du théâtre lyrique. Il peut être constaté, à l'honneur des Gantois, que l'œuvre n'a pas eu de succès.

Au troisième des *concerts d'hiver* si méritoirement dirigés par M. Edouard Brahy, Mark Hambourg a fait applaudir dans Rameau une virtuosité étourdissante, qui montre combien studieuse a été la retraite dans laquelle le célèbre pianiste s'est plongée pendant deux ans. On a moins goûté ses interprétations très discutables de Beethoven et de Chopin.

PAUL BERGMANS.

LIÉGE. On a beaucoup applaudi deux sociétés étrangères : celle des *Concerts d'autrefois*, détentrice de la finesse française et l'orchestre munichois dirigé par Lassalle (*le Tonkünstler-orchester*) représentant de la discipline germanique. Notons aussi deux récitals de piano, l'un de Mark Hambourg, l'autre de Louis Closson, qui consacrait sa séance à Liszt. Puis une séance de Sonates où le jeune violoniste René Bohet s'affirma artiste d'avenir. Sa partenaire pianiste, Mlle Dosogne, montra de l'habileté. M. L. Charlier a dirigé une audition de musique slave des plus réussies.

Le promoteur de la musique russe à Liége qui, dès 1885, fit entendre les œuvres principales de Borodine, Rimsky-Korsakoff etc. M. Théodore Fadoul, vient de recevoir le brevet de chevalier de l'ordre impérial de Saint Stanislas. C'est presque " trente ans de la vie d'un... pianiste. "

Dr DWELSHAUVERS.

MALINES. Le congrès archéologique qui se tiendra de 5 au 11 août comprend une section musicologique des plus intéressantes à laquelle les musiciens étrangers à la Belgique devraient s'intéresser, car elle représentera une tribune libre pour la discussion de toutes les questions d'intérêt musicologique cosmopolite. On annonce déjà l'étude du séjour de Frescobaldi à Malines (1607), du descripitif chez Bach, de l'importance de Pergolesi et de Sammaritani dans la genèse de la Symphonie, des facteurs d'orgue Liégeois, de Brebas, de maître Simon maître des ménestrel de la vielle (1313) de la pénétration de l'opéra italien en Belgique au XVIIe siècle, de l'origine des ménestrels dans nos provinces, des recherches faites et à faire dans les fonds musicaux de la province de Liége etc. etc. Malines est aux portes de Bruxelles où l'on peut loger ; la cotisation du congrès est de *dix* francs seulement, y compris les imprimés du congrès (sans ceux-ci, 5 francs). Pour tous renseignements musicaux, s'adresser à M. Ed. van Doorselaer, 34, rue des Tanneurs, Malines.

ALBERTO BACHMANN

A. Bachman n'est pas né en 1715 et mort en 1800 comme on pourrait le croire en lisant le Répertoire de Pazdirek, mais en 1875, et se trouve être encore en pleine vigueur. Ce qui ne l'empêche pas d'être virtuose émérite, et de se recommander de ses maîtres Ysaye, Hubay et Petri de Dresde.

Depuis vingt ans il parcourt l'Europe et l'Amérique, propageant le goût de toutes les musiques anciennes et modernes. C'est le violoniste le plus occupé de la terre. Virtuose, professeur, compositeur, il trouve encore le moyen de réviser des œuvres anciennes comme celles de Vivaldi. Ses propres Concertos ont étonné le monde du violon. Sa combativité lui peut-être fait quelque tort, mais son archet lui a concilié la faveur du public.

Etranger

MILAN. — Depuis quelques temps la vie musicale à Milan est réduite à un véritable minimum. Ce qui fut jadis un des centres de l'activité artistique de l'Europe est aujourd'hui plongé dans une sorte de léthargie. Si nous passions en revue toutes les manifestations musicales qu'il nous est donné d'entendre ici, nous constaterions qu'il manque à chacune d'elle soit le véritable élément de succès, soit l'attrait de l'actualité, soit une exécution de premier ordre. De tout ce que nous avons eu depuis huit mois il reste à peine vingt ou vingt-cinq auditions dont on puisse parler.

Milan compte cependant deux sociétés imposantes : le *Quartetto* et l'*Associatione italiane dei Amici della Musica*. On peut même leur adjoindre la *Società dei Concerti Sinfonici*. Et l'on parle d'une nouvelle *Società per le Audizioni musicali*, réservée aux jeunes. Ces institutions font leur possible pour satisfaire leur public. En particulier le Quartetto fait passer devant nous les productions internationales de la musique de chambre. Il nous fait entendre des virtuoses comme Micha Eleman, Vianna da Motta ou Melle Gerhardt, qui se couvrent de lauriers. Les Amici della Musica sont plus éclectiques et s'intéressent à tout notre glorieux passé musical. C'est ainsi qu'ils ont donné l'*Orfeo* de Monteverde et la *Serva Padrona* et au théâtre Manzoni le *Stabat* de Pergolèse sous la direction de comte Guido Visconti di Modrone, avec le concours de la marquise Paveri, de Melle Chiarini. Enfin le quatuor Polo da Milano a eu l'heureuse idée de consacrer une séance à la musique de chambre italienne du XVIIIe (Pergolèse, Boccherini et Pugnani).

A l'opéra *Siegfried* et *Simon Boccanegra* de Verdi nous ont permis d'applaudir MM. Borgetti, Rattistini, Agostinellei. Nous attendons le *Matrimonio Segreto* et la *Saffo* de Pacini. On prépare également *Ariane et Barbe bleue*, dont on dit merveille et le *Rosencavalier*. Espérons que ces grandes œuvres donneront un peu de relief à notre saison et que nous traverserons rapidement cette crise de la musique à Milan.

CARLO CENSI.

LA HAYE. — On sait l'importance de la vie musicale hollandaise et le rôle que nos artistes jouent dans l'Europe entière. Des cantatrices comme Mmes de Haam, Tilly Koenen, Julia Culp, des chanteurs comme Meschaert, Urlus van Roy, Albers etc... les chœurs d'Averkamps et de Spoel, des orchestres comme celui de Mengelberg ont une réputation mondiale. Le grand défaut ici comme en plusieurs pays c'est l'abus des concerts et l'encombrement des programmes qui ne permet pas aux jeunes de se faire entendre. On admet difficillement qu'une ville comme La Haye de 300.000 habitants ait besoin de deux grands concerts symphoniques par semaine, d'un opéra français et d'une avalanche d'auditions de toutes sortes. Et lorsque le printemps ramènera quelque calme, le Casino de Scheveningue ouvrira ses portes à la musique. Tout bon dilettante de La Haye est abonné à ce casino et va chaque jour assister aux concerts de Scheveningue. Il ne lui reste donc pas une minute de repos dans l'année entière !

Il convient de signaler parmi ce flot notre grand pianiste Carl Oberstadt, Melle Signori Franchilucci à la voix habile mais faible, Lilly Lehman, (pour moi une des plus grandes cantatrices modernes) le chœur de Spoel qui donna un intéressant programme et que d'ailleurs vous avez pu applaudir à Paris dernièrement. Au théâtre *La dame Blanche* en français et *Quo Vadis* en Hollandais (Rembrandt Theater d'Amsterdam). Le baron van Zuylen a dirigé avec un

succès fou plusieurs concerts de l'orchestre populaire. Enfin au premier avril grande fête Beethoven, festival monstre destiné à propager et à réaliser l'idée d'une maison Beethoven, sorte de temple dédié au Maître. N'oublions pas aussi le Théâtre Wagner qui va s'édifier à Scheveningue et dont l'inauguration coïncidera avec celle du Palais de la Paix. Beethoven, Wagner et la Paix ! On ne dira pas que les Hollandais restent inactifs.

Ajoutons qu'à Harlem, l'Orchestre dirigé par M. Viotta a exécuté de remarquables variations sur un thème de Händel, de M. Louis Delune.

A. S.

LEIPZIG. — Qu'il est loin, bien loin, le temps heureux où Leipzig se paraît avec raison du titre de " centre musical de l'Allemagne ! " Il est passé, ce temps et le " centre musical " s'est singulièrement rétréci ; il ne s'applique plus qu'à la Saxe. Le vrai centre musical de l'Allemagne, abandonnant Leipzig a longtemps évolué. Ce fut d'abord Berlin ; mais la Musique ne se sentit pas à l'aise dans cette grande ville-caserne et c'est vers Münich que se tournent à présent les regards de ceux qui on à cœur l'activité artistique de l'Allemagne. Dans dix ans, Münich sera la capitale intellectuelle et artistique de l'empire.

Leipzig est donc détrônée, par sa propre faute ; elle est tombée au rang des villes d'activité musicale secondaire, comme Dresde, Hambourg, Cologne, etc. On y fait encore beaucoup de musique, il est vrai, mais beaucoup de médiocre et, fréquemment, l'auditoire est très restreint.

La psychologie du lipzien, au point de vue musical est très curieuse.

Leipzig sait qu'elle possède la meilleure salle de concerts qui existe au monde, que son orchestre du Gewandhaus est parfait et universellement renommé. Il lui suffit donc de maintenir cette réputation et, pour cela, de soutenir les concerts du Gewandhaus. C'est ainsi que nous voyons ces séances suivies par le Tout-Leipzig. Peu importe que l'on aime ou comprenne la musique ; on s'y rend, on paie pour que la ville possède toujours le meilleur orchestre d'Allemagne. D'ailleurs, ces grands concerts sont avant tout des réunions mondaines ; les vrais amateurs de musique suivent les répétitions générales.

Le public mondain de la ville ayant donc fait acte de bon citoyen en s'abonnant aux grands concerts sus-nommés se désinteresse complètement ou à peu près des autres séances musicales quelqu'intéressantes qu'elles puissent être. Les concerts Göhler et Windentein ne sont fréquentés que par des rares amateurs de musique, les amis personnels des chefs d'orchestre ; les élèves du conservatoire de musique et les étudiants. Quant aux récitals et concerts particuliers, ils n'obtiennent un public qu'après une ample distribution de cartes gratuites. Ajoutons que le fait de remettre ces billets non payant à profusion amène un disintéressement général du public pour ces récitals. Que de gens pourvus de " freibillet " les remettent à leur concierge ou à leurs domestiques !

L'activité musicale lipzienne tombe donc par la faute du grand public qui ne la soutient pas suffisamment. Cette indifférence coupable a pour résultat d'écarter de Leipzig les grands artistes en tournée, les grandes manifestations artistiques, etc. Il n'y a plus, en notre ville, que trois noms à retenir, à placer hors paix : H. Riemann, Nikisch et Göhler. Si ces trois personnalités venaient à disparaître, Leipzig tomberait au niveau des villes de province françaises.

Après ces considérations générales, examinons en détails les différentes manifestations musicales auxquelles il nous fut donné d'assister ici depuis le début de la saison d'hiver.

A tout seigneur, tout honneur. Parlons d'abord des concerts du Gewandhaus.

Faire l'éloge du chef d'orchestre Nikisch serait oiseux ; Paris l'a applaudi dernièrement et sait qu'il compte parmi les plus grands maîtres du bâton. Et, cependant, il est assez inégal

dans sa direction. Certaines exécutions étaient médiocres. Nous y avons notamment entendu une parodie de la *Damnation de Faust* de Berlioz, du plus mauvais goût. Mais, lorsqu'il dirige Brahms, Tschaïkowsky ou Mozart, l'exécution est impeccable. Et comme il faut déplorer que le cycle d'œuvres présentées au Gewandhaus soit si restreint ! Encore et toujours la 5e et la 7e de Beethoven, la pathétique de Tschaïkowsky, les 4 symphonies de Brahms, celle en sol de Mozart et celle en ut de Schubert ! Nous aimons beaucoup les symphonies de Beethoven ; mais qu'il serait agréable qu'on les enfermât dix ans dans un tiroir ! On en est sursaturé. Et il y a tant d'œuvres laissées dans l'ombre ! Cette année, nous avons entendu jusqu'à présent les symphonies en ut et en si mineur de Schubert, la *Tragica* de Dræscke, la 5e, la 7e, la 8e de Beethoven, la 6e de Tschaïkowsky, la *Dante-Symphonie* de Liszt, celle en sol min, et en mi ♭ de Mozart, la 5e de Bruckner, la 3e de Brahms ; les variations de Brahms sur un thème d'Haydn, le 3e concerto grosso de Bach, un sérénade de Mozart ; les *Hébrides* de Mendelssohn, ouverture du *Brachi de Bagdad* de Cornélius, variations de Berger, prélude de *Lohengrin*, ouverture *Rosamonde* de Schubert, messe en mi ♭ de Schubert, madrigal de Palestrina, Fantaisie et fugue pour orgue, de Liszt (K. Sharibe), l'*apprenti sorcier* de Dukas, la 4e symphonie de Brahms, ouverture du *Freischütz*, le *Préludes* de Liszt, ouverture, scherzo et final de Schumann, *Istar* de d'Indy. Parmi ces œuvres, il faut citer particulièrement la *Tragica* de Dræscke, la *Dante* symphonie de Liszt — un peu longue, cependant — le concerto grosso de Bach, l'apprenti sorcier de Dukas et, avant tout la superbe symphonie en si ♭ de Bruckner. Qu'il est triste de constater qu'en France la majorité des intelligences sont fermées aux œuvres de ce maître symphoniste ! Après Berlin, qui avons-nous en France à présenter aux côtés de Bruckner et de Mahler ? Pourquoi nos jeunes compositeurs ne viennent-ils pas étudier deux ou trois ans en Allemagne ; sans compromettre leur originalité, ils acquerraient un bon solide qui leur manque.

A côté de ces exécutions orchestrales, signalons celle de *Manfred* avec le superbe Possart. Ah ! que c'était beau ! Hélas, après le beau temps, la pluie ! Pauvre Berlioz, s'il avait entendu sa *Damnation de Faust* massacrée comme elle le fut au 9e concert du Gewandhaus, il se fut écrié: " Feux et tonnerre ! " et il eût étranglé chanteur et chef d'orchestre ! ô cette course à l'abîme transformée en marche funèbre, excécutée dans le plus beau *lento* qu'on puisse imaginer. Et les chœurs de femmes stridents et aigus à donner le frisson ! Les Français qui s'étaient rendus à cette exécution étaient indignés.

Pour en revenir à des meilleurs souvenirs, citons la *suite fantastique* du pianiste E. Schelling, une œuvre des plus intéressantes; Schelling deviendra certes l'un des bons compositeurs modernes ; comme exécutant il mérite autant d'éloges que comme compositeur. Parmi les autres solistes applaudis citons le grand Isaye (concerto grosso n° 8 de Corelli et concerto de Beethoven) ; Pugno (3e concerto de Beethoven et les Djinns), Marteau (concerto de Mendelssohn) ; citons encore les cantatrices E. Gerhardt, Marg. Siems (airs de Mozart et Donizetti), le Dr F. von Kraus. Un excellent violoniste, Alex. Schmülle s'est imposé de nous faire entendre le concerto de violon de Max Reger et la pianiste Frieda Kwast-Hodapp le concerto de piano du même compositeur.

Nous croyons préférable de ne pas parler des travaux du Dr Max Reger. On pourrait ici applique le mot de Cherubini : " *on n'a pas besoin de savoir comment il ne faut pas faire* ".

L'un des concerts du Gewandhaus fut dirigé par Fritz Steinbach, le célèbre chef d'orchestre du Kursaal de Cologne ; sa direction de la 5e de Beethoven et des variations de Brahms fut magistrale. Pour connaître et apprécier Brahms, il faut l'avoir entendu interprété par Steinbach. Comme nous l'avons dit plus haut, l'activité musicale au Gewandhaus est intéressante, mais elle devait l'être davantage. Du temps de Reinecke, imbu des idées classiques, une certaine

routine s'expliquait assurément ; à présent, il devrait en être autrement. Les bonnes symphonies russes (Borodine, Rimsky, Glazounow), françaises (Saint-Saëns, Magnard), etc. devraient tenir une meilleure place dans les programmes de cette société.

Mais, à côté du Gewandhaus à l'allure officielle s'est constituée une société musicale récente — elle date de deux ans, à peine — qui a donné une regain de vitalité au mouvement musicien lipsien. Cette société a choisi comme chef d'orchestre Georges Göhler, l'une des personnalités les plus intéressantes de l'Allemagne musicale. Göhler est un vrai chef d'orchestre et non un batteur de mesure. L'interprétation qu'il présente des œuvres exécutés par son orchestre est parfaite de rythme, de précision, de clarté. Que l'on voudrait voir cet homme à la tête d'un ensemble symphonique comme celui du Gewandhaus ! il serait un digne successeur de Nikisch. Ce n'est pas sans peine que Göhler s'est maintenu à la tête de la "*Musikalische Gesellschaft*". De basses critiques, des cabales honteuses ont été tramées contre lui par les curieux, les jaloux et les incapables, qui sont légion à Leipzig. Mais il se sentait fort et il a triomphé de toutes les difficultés. Göhler, qui est en outre un musicologue apprécié, offre à son public des programmes extrêmement variés et du plus haut intérêt. Il se dévoue beaucoup pour faire connaître la musique française ; c'est ainsi qu'il a dirigé cet hiver *Ibéria* de Debussy, la *Fantastique* de Berlioz et qu'il annonce la *Damoiselle élue* de Debussy. L'exécution de la *Symphonie Fantastique* du plus grand des maîtres français fut superbe. Il n'y a qu'un détail à critiquer : l'emploi de pianos au lieu de cloche lors du "songe d'une nuit de Sabbat". Mais la *marche au supplice* fut enlevée avec un brio étonnant. Nous avons en outre entendu *Jehovah*, oratorio de Handel, donné aux le concours du Riedel-Verein (solistes : Elsa Hensel-Schweitzer A. Legdheeker, Dr Rœmer, Dr Fr. Plaschki).

On se rappelle que le *Riedel-Verein* qui a participé à l'exécution de la 8e symphonie de Mahler à Münich obtient, par l'exécution de cette œuvre, un très vif succès qui s'est répété après celle de Leipzig. A d'autres concerts furent donnés les symphonies en si mineur de Schubert, en ut mineur (4° 2) de Bruckner, la 8e de Beethoven, une *Partita* de Fischer pour cordes et trompettes, une symphonie concertante de Mozart pour violon et alto (Mr et Mme Petschnikoff), un concerto de violon de Haydn (Petschnikoff), *Lucregia*, cantate de Händel (A. Legdheeker). A citer tout spécialement le concerto en la, de Liszt, (Ella Raffelson), les *Kindertotenlieder* et *Lieder einen fahrenden gesellen* de G. Mahler (soliste : Carl Leydstrom). Ces deux dernières œuvres, écrites pour ténor et orchestre comptent parmi les meilleures dues à la plume du grand symphoniste. Outre les concerts de la "Société Musicale", G. Göhler dirige également ceux du *Riedel-Verein*, la meilleure des sociétés chorales lipsiennes. C'est peut-on dire, la seule qui présente des exécutions intéressantes, car les chœurs du Gewandhaus et ceux du *Bach-Verein* sont des plus médiocres. Le premier concert du Riedel-Verein présentait un choix d'œuvres à cappella de Hugo Wolf, Liszt, Grieg, agrémenté d'œuvres pour orgue (soliste: Max Fest) de Puitti (sonate) Eurier Bossi (Pastorale), Brahms (prélude) et Bach (prélude). Ces exécutions ont lieu à l'église Saint-Thomas, où Bach tint jadis les grandes orgues ; que la musique religieuse est impressionnante, entendue dans l'ombre et le calme du temple ; on y sent suivant l'expression allemande intraduisible et si caractéristique, une vraie *Stimmûng*. Pourquoi ne pas tenter l'essai chez nous ? Il est vrai que cela serait peut-être dificile à réaliser à cause des misérables questions religieuses ; on vient d'en avoir la preuve à Liége, en Wallonie; la société Bach nouvellement fondée par M. Dwelshauvers a rencontré de nombreuse difficultés et oppositions de la part du public catholique parce qu'elle projetait de donner ses séances dans le temple protestant de la ville ! Les allemands, plus rigoristes que nous au point de vue religieux ne voient cependant aucune inconvénient à laisser exécuter de bonne musique religieuse dans les églises.

PAUL MAGNETTE.

TRIESTE. — Notre mouvement musical est devenu très important. Le théâtre Verdi nous a donné *La Vestale* de Spontini et *Boris Godounoff* de Moussorgsky, sous l'excellente direction de M. R. Ferrari. Et nous aurons bientôt le *Crépuscule*, *Salomé* et le *Chevalier à la Rose*.

Les virtuoses sont venus nous rendre visite: Pablo Casals, Franz von Vescey, Maria Carreras, le jeune hollandais Jan Sickesz.

Le "*Quatuor de Trieste*" est une des manifestations les plus importantes de notre vie musicale. Les artistes qui le composent (MM. Jancovich, Viezzoli. Dudovich, Baraldi) montrent une parfaite compréhension des œuvres modernes : Quatuor de Debussy, œuvres de d'Indy, Ravel, Reger, Strauss, Borodine, Tchaïkowsky, Dvorak, Sinding, etc...

Signalons, entre autres nouveautés musicales le quatuor de M. Carlo Perinello, professeur au Conservatoire de Trieste, qui nous fut révélé dernièrement et efforçons-nous d'attendre sans trop d'impatience l'exécution d'un poème symphonique du même auteur intitulé "La rafale de printemps." M. N.

GENÈVE. — Le professeur Kling a organisé un intéressant concert au cours duquel M. Kling fils s'est fait entendre sur la viole d'amour; un double quatuor vocal exécuta à la perfection trois psaumes de L. Bourgeois, sous la direction du professeur Kling.

SOCIÉTÉ MUSICALE G. ASTRUC & Co.

SALLE PLEYEL, 22, rue Rochechouart

MARDI 28 MARS 1911, à 9 heures précises du soir

Wanda LANDOWSKA

PIANO ET CLAVECIN

PROGRAMME

I. Sonate en ré majeur (au piano) . . . . W.A. Mozart
Fantaisie chromatique et Fugue (au clavecin) . . J.S. Bach

II. Deux polonaises (au piano) . . . . . W. Fr. Bach
Le Coucou (au piano) . . . . . Gasp. Kerl
Préludes et fugues du Clavecin bien tempéré (au clavecin) J.S. Bach

III. Virginalistes anglais de l'époque de Shakespeare (au clavecin)

On trouve des billets : chez MM. DURAND, 4, place de la Madeleine, chez GRUS, 116, Boulevard Haussmann et chez Madame LANDOWSKA, 24, rue Jacob.

Cours et Conférences

LES GRANDES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE. — Dans ses dernières conférences M. Landormy a parlé de la vie et de l'œuvre de César Franck, puis il a passé en revue ses successeurs immédiats et à leur suite ceux qu'on pourrait appeler ses petits fils, notamment la jeune génération sortie de la Schola. Pour la fin, M. L. avait gardé les impressionnistes et les indépendants, dont le premier en date fut Chabrier. La personnalité de M. Debussy fut analysée avec infiniment de mesure et de circonspection.

INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE. — (Université de Grenoble). M. Paul-Marie Masson, chargé de conférences d'histoire de la musique, fait cette année son cours public sur *La musique française depuis le seizième siècle jusqu'à Gluck*. Voici les titres de quelques leçons ou groupes de leçons professées depuis le début de décembre, date de l'ouverture du cours : *La musique en France à la fin du XVe siècle*, *La polyphonie franco-flamande*, *La " chanson française " du XVIe siècle*, *La musique instrumentale en France au XVIe siècle*, *L'Humanisme et la Réforme dans la musique française*, *Le ballet de cour*, *L'air de cour dans la première moitié du XVIIe siècle*, *Jean-Baptiste Lulli et les origines de l'opéra français*.

Cours réservé aux étudiants inscrits : Explication historique et critique de textes musicaux relatifs à l'histoire de l'opéra italien au XVIIe siècle.

HAUTES ETUDES SOCIALES.— M. Pirro consacra quatre séances (13, 20, 27 Janvier et 3 Février) à étudier la musique instrumentale de Buxtehude dont l'an dernier il avait analysé les cantates. M. P. s'est tout d'abord occupé des sonates pour cordes et clavecins, ce qui l'a amené, comme entrée en matière, à parler de la musique de chambre en Allemagne à cette époque, constituée par deux groupes principaux : les suites, à l'origine formées par des danses, les sonates que les Italiens avaient introduites. M. P. a ensuite entretenu son auditoire des pièces pour orgues, puis des chorals pour orgues et enfin des pièces pour clavecins.

M. Calvocoressi (10 Février) a passé en revue les dernières manifestations du théâtre lyrique. *Macbeth* accueillie avec sévérité, mais sans antipathie est une œuvre honorable, mais déplaisante, le sujet prêtant peu à la musique ; l'auteur avait trop présumé de ses forces. Le livret de *Don Quichotte* est un abominable sacrilège, où M. Cain s'est inspiré non du chef d'œuvre de Cervantès, mais d'une élucubration du savetier poête Le Lorrain. Quant à la musique, M. Massenet n'a cherché qu'à plaire.

L'*Ancêtre* de Saint Saëns est d'une plus haute tenue artistique mais on n'y trouve rien qui étonne.

Le Miracle de Georges Huë permet à M. C. de critiquer avec justesse le fameux article du cahier des charges de l'opéra. Le Miracle est un gros opéra. M. Georges Huë s'y est essouflé.

M. Prunières (17, 24 Février) a montré comment l'opéra italien s'implanta en France grâce à Mazarin et comment les éléments nationaux prévalurent.

GABRIEL ROUCHÈS.

Çà et Là

LE CŒUR DE L'AMIRAL DUQUESNE.

En 1901 — la coquette ville d'Aubonne, construite sur les bords du Léman, organisa un concours de musique, qui réunit la plus grande partie des sociétés du canton de Vaud.

Aubonne, située en plein vignoble Vaudois, a conservé les mœurs des anciens habitants du pays. Les jeunes filles portent encore le costume traditionnel, jupe rouge, brassières noires et chemisettes blanche. C'est à la fois, coquet et pittoresque.

Le concours devait avoir lieu à 10 heures. On avait choisi comme local, un vieux temple protestant, austère et froid, aux parois des murs gris et humides étaient inscrits des versets de la Bible.

Au centre, une chaire et à l'extrémité nord une tribune sur laquelle on avait installé le lutrin et les orgues. Le jury dont je faisais partie prit place sur cette tribune en attendant les orphéonistes concurrents. Nous étions convoqués pour 10 heures, mais les musiques que nous avions à juger, nous faisaient compter de longues *pauses*. En Suisse, les discours priment l'harmonie, comme il s'agissait de remettre le drapeau fédéral aux Sociétés Vaudoises, cela prit beaucoup plus de temps qu'il avait été prévu, car les orateurs étaient nombreux et abondants.

A onze heures, nous attendions encore.

Pendant ce long loisir, l'éminent compositeur J. Ritz et moi, furetions dans tous les coins du vieil édifice, pour y cherher quelques dates, quelques anciens souvenirs du temps passé mais rien, deux ou trois pierres tombales sans grande importance, quelques inscriptions sans valeur. Nous allions battre en retraite, lorsque dans un angle bien éclairé par de larges vitraux nous aperçûmes une grande plaque de marbre scellée dans la muraille. Nous nous approchâmes avec curiosité et à notre grand étonnement nous lûmes cette inscription :

" Arrête tes pas, voyageur. Ici est conservé le cœur d'un invincible héros: le très noble et très illustre Abraham Duquesne, de Walgrand, de Monrose, de Quérichaud, d'Indrette. etc. amiral des flottes françaises, dont l'âme est dans ces lieux, mais dont le corps n'a trouvé encore nulle part de sépulture. Toutefois, jamais ne sera enseveli le souvenir de ses exploits. Si tu peux ignorer la fidélité incorruptible d'un si grand homme envers son prince, son courage inébranlable dans les combats, sa sagesse extraordinaire dans les conseils, la noblesse et l'élévation de son âme, son zèle ardent pour la vraie Religion, interroge la Cour, l'Armée, l'Eglise ou plutôt l'Asie, l'Afrique et les deux mers.

Mais si tu demandes pourquoi il a été élevé un superbe monument au vaillant Ruyter, et aucun au vainqueur de Ruyter, le respect du au roi dont la puissance s'étend au loin, empêche de répondre. Henri son fils aimé, seigneur de cette terre et patron de cette église, lui à érigé dans le deuil et les larmes ce triste monument de sa douleur en l'année 1700 "

Il était donc vrai que le cœur du grand amiral reposait dans ce modeste temple des bords du Léman. Cette inscription empreinte d'un sens mystique, laisse échapper une amertune que les dessous de l'histoire peuvent seuls expliquer.

Duquesne, naquit à Dieppe en 1610, d'une famille protestante. Il fut le vainqueur en 1676 du fameux Ruyter, amiral hollandais surnommé le roi de la mer et la terreur de la Manche. Il bombarda Alger en 1683, et Gènes, en 1684. Louis XIV fit rendre les honneurs

au vaincu de Duquesne, mais parce que celui-ci était protestant, il ne put jamais s'élever qu'au grade de lieutenant-général. La révocation de l'édit de Nantes le disgrâcia, il fut oublié et mourut au Bouchet en 1688.

Je dois à l'obligeance de M. Perret, syndic d'Aubonne, quelques renseignements complémentaires sur ce curieux monument peu connu des touristes et des étrangers.

Il y a plusieurs années, une délégation de la ville de Dieppe, se rendit à Aubonne pour être autorisée à reprendre le cœur du grand Marin et à le reporter dans sa ville natale. — La municipalité Vaudoise s'y opposa — une grande cérémonie eut lieu, la pierre fut descellée et les délégués Dieppois purent constater que le cœur de leur illustre compatriote était encore intact et bien conservé.

Ainsi qu'on le voit la musique mêne à beaucoup de choses, et les lecteurs de l'*Actualité Musicale*, grâce au concours d'Aubonne profiteront d'une intéressante leçon d'histoire.

L. Lépagnole.

Courrier Financier

La baisse continue des cours des obligations et actions de nos grandes Compagnies de Chemins de fer est actuellement un des événements financiers les plus préoccupants.

Des économistes éminents lui ont attribué une telle importance qu'un Syndicat vient de se constituer sous la Présidence de M. A. Lebon, Ancien Ministre, pour la défense des intérêts des porteurs de valeurs des Chemins de fer français.

Que cette baisse ininterrompue soit due, en grande partie, à des causes particulières, telles que la désorganisation du personnel de nos grandes Compagnies, l'Etatisation de certaines lignes, les préoccupations d'ordre fiscal, etc.., cela est certain ; mais il y a une autre cause plus importante et, en tout cas, plus générale qui vient précisément d'être mise en évidence par M. Neymark, dans une conférence faite au dernier dîner mensuel de la Société d'Economie Politique et qui mérite de retenir un instant notre attention.

M. Neymark, constate qu'il y a toujours en France " abondances d'épargnes annuelles, de capitaux disponibles, de ressources " mais que, de plus en plus, nos capitaux ont tendance à émigrer à l'étranger ; et, à son avis, les causes de cette émigration sont de trois sortes :

D'abord, l'obsession fiscale, les attaques continuelles contre le capital, et ce qu'une certaine école appelle le " capitalisme. "

Ensuite, l'absence de grandes entreprises françaises nouvelles ayant besoin de nombreux capitaux.

Mais, à son avis, la cause la plus efficiente est la diminution du rendement des titres à revenu fixe et l'accroissement des besoins et des dépenses.

Le capitaliste, par nécessité ou pour se donner un peu plus de bien-être et de satisfaction matérielle, est incité à chercher des placements plus productifs. Ce qui est aujourd'hui besoin pour nous était luxe pour nos parents, et nos arrière-parents n'y songeaient même pas. Le capitaliste a voulu accroître son revenu ; il a commencé par se porter sur des titres qui rapportaient un peu plus que les autres, il y a eu une véritable poussée et, suivant une expression d'Adam Smith, le possesseur d'un capital s'est mis à la recherche d'un autre possesseur de capital pour le déloger de son placement, si ce placement rapportait davantage que le sien propre.

Cela se comprend si l'on considère que les placements en Fonds étrangers effectués par nous depuis une trentaine d'années — particulièrement depuis 1890 — ont été fort productifs ; ils ont donné un accroissement de capital et une augmentation de revenu sensibles. A l'exception des fonds anglais, pour des causes spéciales, tous les autres fonds étrangers achetés à cette époque et depuis cette époque, sauf encore en 1897 et 1898, époque à laquelle tous les fonds d'Etat, sans aucune distinction, ont atteint leurs plus hauts cours, tous ont procuré ou donné un accroissement de capital et une augmentation de revenu.

Cette opinion d'un éminent Economiste était d'autant plus intéressante à connaître qu'il ne s'agit pas d'une appréciation personnelle, mais de la constatation purc et simple d'une orientation nouvelle des capitaux.

Il est certain que, dès à présent, on ne peut pas présager utilement de l'influence que prendra sur la cote des valeurs de nos grandes Compagnies de Chemins de fer, la constitution d'un Comité de Défense. Ce que l'on peut dire, c'est que la Présidence en a été assumée par

un homme de grande valeur, très à même de rallier à son inflnence l'élite du monde financier et par conséquent de former un groupement influent.

La question qui se pose donc est de savoir si la volonté humaine peut réagir utilement contre les événements ou si l'évolution naturelle des forces économiques n'est pas plus puissante que les digues qu'on cherche à lui opposer.

Nous souhaitons, dans l'intérêt des nombreux porteurs d'actions et surtout d'obligations de Chemins de fer, que l'avenir donne raison à M. A. Lebon et à ceux qui l'auront suivi.

Société Auxiliaire des Banques Régionales

34, rue de la Victoire, Paris.

NOS CORRESPONDANTS EN PROVINCE

Abbeville	MM. Beuzart
Aire s/Adour	J. Lalanne
Aix en P.	Moreau
Albi	Noël Laffont
Alençon	Mlle Védie
Alger	M. Rouanet
Amiens	A. Alexandre
Angers	Mme Bagnoli
Angoulème	Le Ricolais
Annecy	J. Ritz
Arcachon	E. Nicaise
Arles	E. Fabre
Armentières	H. Dujardin
Arras	L. Georges
Auch	L. Luigini
Aurillac	Robin
Avignon	Rippert
Ay	H. Brugnon
Bayonne	Haurat
Belfort	J. Cabrol
Belley	E. Baetz
Besançon	Lépagnole
Béziers	J. Robert
Blois	F. de Froberville
Bordeaux	R. de Lestapis
Bordeaux	V. Gendreu
Bourg	Ecochard
Bourges	O. M.
Brest	J. Parc
Cambrai	P. Cormont
Caen	Mancini
Cannes	Binetti
Carcassonne	J. Cals
Carpentras	A. Simon
Cette	Mayan
Chalons s/Saone	Suiste
Chalons s/M.	J. Huet
Chambery	G. Libersac
Charleville	Nicaise
Chateau Goutier	L. de Schepper
Cherbourg	Barbe
Clermont Ferrand	Augé
Dijon	Ch. Suiste
Dôle	Gardien
Douai	A. Gillet
Dunkerque	E. Salignon
Epinal	Mlle Hurstel
Evreux	R. Lesauvage
Foix	F. Labelle
Grenoble	A. Allix
Guéret	J. Marsal
La Roche sur Yon	Guyonnet
La Rochelle	Mathé
Langres	MM. P. Balland
Laon	St. Maurice
Laval	P. Morton
Le Havre	J. G, Aubry
Le Puy	M. Versepuy
Lille	P. Cavro
Limoges	Ch. Lalo
Lorient	Ch. Sinoir
Lyon	E. Baux
Mâcon	Oberdoerfer
Marseille	J. Bonnin
Montauban	Abadie
Montbeliard	van Campo
Mont de Marsan	Darrieux
Montluçon	Hours
Montpellier	E. Perrin
Moulins	L. Vierge
Nancy	Parisot
Nantes	Dr. Ballereau
Narbonne	E. L. Fabre
Nevers	Gauthron-Petit
Nice	H, Fortis
Nîmes	L. Blanc
Niort	Sutter
Oran	Perret-Boutry
Pau	L. Daran
Perigeux	F. Courtey
Poitiers	M. Hachette
Privas	A. Ruff
Reims	P. Dazy
Rennes	H. Delalande
Rethel	Dr. Gobinet
Rodez	L. Froment
Rouen	P. L. Robert
Sables d'Olonne	Pineault
Saint Brieuc	Gaudu
Saint Etienne	E, Michel
Saint Jean de Luz	Mlle Genty
Saint Lô	P. Levatois
Saint Quentin	Mme Marchand
Salon	L. Liautaud
Saumur	Fouquet
Sedan	A. Parisset
Senlis	Tinel
Toulon	Grégoire
Toulouse	Hugounenc
Tours	Hennion
Trouville	Poret
Valence	Depeux
Valenciennes	L. Théry
Vannes	P. Tarnier
Verdun	Deshayes
Versailles	Hardy
Vesoul	Lanzoni

VIIe Année. N° 4. 15 Avril 1911.

S.I.M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

EN HOMMAGE A E. CHABRIER, par Legrand-Chabrier. ◆ LETTRES INÉDITES ET QUADRILLE SUR DES MOTIFS DE TRISTAN, par Chabrier. ◆ CADENCES ET TONALITÉS, par A. Machabey. ◆ LES PRÉCURSEURS DU VIOLON, par L. Greilsamer. ◆ LES LIVRES ◆

LEURS MAINS, (Mains de *X. Leroux et de J. Massenet*), par P. Jobbé-Duval. ◆ QUESTIONS SOCIALES, par M. Daubresse. ◆ A TRAVERS LES REVUES. ◆ L'ÉDITION MUSICALE. COURS ET CONFÉRENCES ◆ LES AMIS DE LA MUSIQUE. ◆ THÉATRES ET CONCERTS. ◆

RÉDACTION:
22, Rue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS,

Le numéro:
France et Belgique 1fr.50 Union 2 f
Un an — 15 fr. — 20 f

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

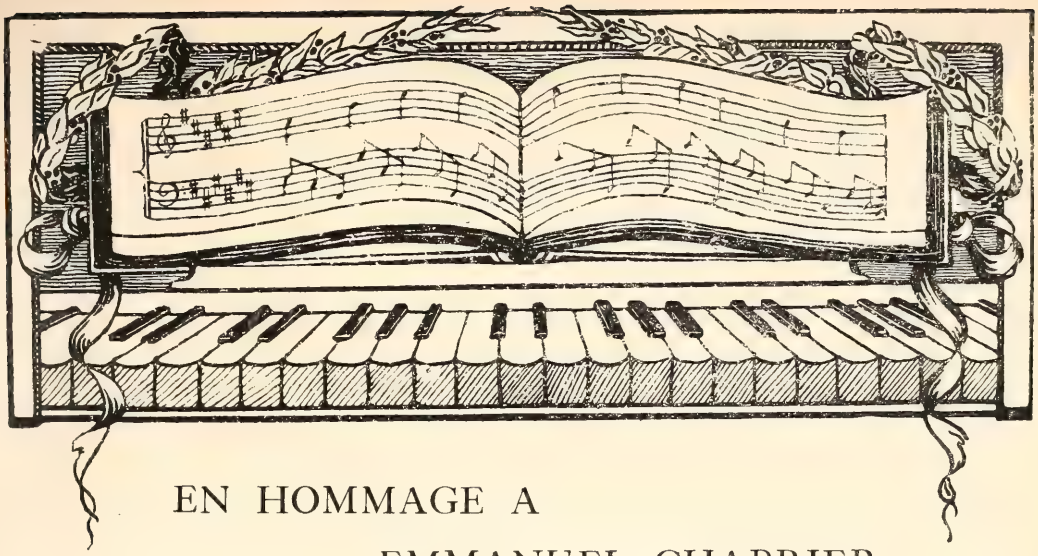
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*



EN HOMMAGE A EMMANUEL CHABRIER

Les œuvres d'art vivent de leur vie propre. Mais elles restent liées longtemps encore après leur conception et leur publication à leur créateur. Et c'est pourquoi les contemporains les jugent autrement que la postérité ne fera. Ils y mettent leurs passions humaines, ils sont hommes, et l'artiste n'est pas moins homme qu'eux, il l'est même plus douloureusement par la richesse de sa sensibilité consciente et par son besoin instinctif d'attirer sur soi, fût-ce à son détriment, les élans d'autrui. L'œuvre est moyen d'attaque et de défense, et elle subit le contre-coup de la fortune de celui qui l'a animée. Au milieu du tumulte vital des êtres grouillant dans le même coin du monde, elle est exaltée parfois, elle se perd souvent, et les raisons qu'un observateur philosophe peut donner de son sort sont toujours extérieures à l'œuvre elle-même. Survient la mort, sur ce point la vieillesse équivaut à la mort, les hommes sont tombés soit dans l'oubli soit dans le souvenir, et l'homme-artiste partage la commune destinée. C'est l'œuvre alors qui prend toute sa valeur individuelle en entrant dans la seconde phase de sa vie. Elle est détachée. Elle devient la proie intellectuelle de tous et de personne. C'est ce que son créateur, et les amis, et les ennemis de celui-ci appellent : la postérité. Devant cette postérité une œuvre très forte maintiendra quelque chose de son créateur en tant qu'homme. Elle fera naître et développera sa légende, laquelle naturel-

Copyright by S. I. M. 15 avril 1911.

lement portera le double reflet du temps où a vécu l'homme qui en est sujet et du temps où la légende elle-même vit. Car enfin il faut bien toujours conclure qu'il n'y a que le présent qui compte, ou qui paraît compter.

Je crois que l'œuvre d'Emmanuel Chabrier en est au point précis où elle se sépare des hommes qui ont lutté avec elle, pour et contre. J'avance que la date de la reprise de *Gwendoline* à l'Opéra se trouve prendre cette importance historique de marquer l'événement. Peut-être pourrais-je dire mieux : de dénoncer l'avènement de la musique de Chabrier dans cette sorte de domaine esthétique où elle vivra sa vie libérée... ce qui ne prétend pas la mettre hors la vie humaine, ce qui ne veut pas la placer en je ne sais quel empyrée glorieux et vague, classique paradis de chefs-d'œuvre, à l'abri de toute mésaventure mais aussi de toute activité. Au contraire, puisque c'est l'appeler à la communion générale.

Je laisse à chacun sa personnelle jouissance musicale, la conscience qu'il en prendra, le besoin qu'il éprouvera de la déclarer ou de s'en taire, de l'exalter ou de la dénigrer. Je laisse aux critiques musicaux [1] de toutes les générations que nous pouvons voir ou prévoir le rôle d'écrire l'histoire de la vie, des œuvres, de l'influence d'Emmanuel Chabrier. Mais ce que je veux faire remarquer, c'est ceci : en même temps que l'œuvre se dissocie de la personne même (il ne s'agit pas tant de la mort matérielle et stricte de l'individu que de cette mort lente, ami à ami, que cause la disparition successive des hommes qui, ayant vécu avec lui, lui ont survécu, et en les cerveaux desquels il continuait donc de vivre), il apparaît que la légende se forme, que Chabrier devient un type, que son nom prononcé commence à évoquer une silhouette assez nette, qu'aussitôt un faisceau d'idées se dégage de cette évocation, et non point seulement chez les musiciens, mais chez tout artiste.

Oui, chez tout artiste. Il y a là une espèce du phénomène des " Correspondances " baudelairiennes, et qui est en rapport avec ce que l'on connaît des mœurs spirituelles de Chabrier. Il est certain en effet que son expansion cérébrale, dont la vibration et l'intensité ont frappé tous

[1] Il faut déjà signaler, en plus des pages éparses dans les journaux et revues, et de l'un des *Profils de Musiciens*, par Hugues Imbert (Paris, Fischbacher, 1888), l'étude très vivante et très sûre de M. J. Desaymard, dans la *Revue d'Auvergne*, publiée en brochure (Clermont-Ferrand, Imprimerie Mont-Louis, 1908) et le livre de M. R. Martineau : *Emmanuel Chabrier* (Paris, Dorbon aîné, 1910), à la riche et exacte documentation. On sait que M. Robert Brussel prépare un ouvrage considérable sur Emmanuel Chabrier dont on connaît quelques esquisses importantes, entre autres l'article de la *Revue d'Art dramatique*, Octobre 1899 : *Emmanuel Chabrier et le Rire musical*, qui fait autorité.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Collection André Chabrier

CHABRIER PAR MANET (1879)

ceux qui l'ont connu, encore que commandée par la musique, n'a point été exclusive. Il ne faut pas se moquer du violon d'Ingres si

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Mais, non plus, ne faut-il point offrir le violoniste Ingres en exemple aux musiciens ! Je préviens donc que si j'insiste sur les aspects généraux de Chabrier, ce n'est pas méconnaître sa géniale spécialisation, c'est rendre hommage à l'artiste complet qu'il fut. Et j'en trouve un assentiment dans ce fait que parmi les nombreux articles qui furent écrits à l'occasion de la première représentation de *Gwendoline* à Paris, et parmi les nécrologies qui les suivirent de près, jamais leurs divers auteurs n'ont comparé [1] Chabrier à un autre musicien... mais ayant l'humaine manie de la comparaison ils ont évoqué Rabelais, et ces somptueux peintres : Rubens, Jordaens, Véronèse.

Collection André Chabrier

Buste de Chabrier par Constantin Meunier (1886)

Les contemporains sculpteurs, peintres, dessinateurs, photographes, nous ont conservé un assez grand nombre de portraits d'Emmanuel Chabrier. A quelques pages plus loin une suite de reproductions qui forme une iconographie choisie et curieusement composée le prouvera. Mais avant même que de la feuilleter ne vous figurez-vous pas, rien qu'à l'appel du nom, l'homme petit, trapu, replet, bedonnant, le ventre comme gros du rire qui éclate intarissablement à la bouche, les gestes vifs et incessants

[1] Influence n'est pas comparaison : je sais qu'on y a beaucoup parlé de Wagner, et un peu de César Franck. De même est-ce comparer Debussy et Ravel à Chabrier que d'indiquer Chabrier comme leur précurseur.

allégeant de leurs signes de joie le corps un peu massif et épais ; au repos, vous songez à l'ample front découvert et vous animez les yeux de ce regard révélateur de l'âme et qui chez Chabrier était si tendrement quêteur de douceur réciproque.

Volontiers on assied Chabrier au piano. La tradition en est cause qui se souvient de l'extraordinaire pianiste qu'il fut. Très singulier en effet. Voici le témoignage d'Henry Bauer " Ce n'était ni le pianiste correct, ni le virtuose agile, rompu aux difficultés, oh ! que non ! mais un tempérament endiablé qui s'incorporait dans un instrument. " Voici celui d'Alfred Bruneau : " Il jouait du piano comme jamais on n'en avait joué avant lui et comme jamais on n'en jouera. Le spectacle de Chabrier s'avançant du fond d'un salon orné de femmes élégantes vers l'instrument débile et exécutant *Espana* en un feu d'artifice de cordes cassées, de marteaux en miettes et de touches pulvérisées, était chose de drôlerie inénarrable, qui atteignait à la grandeur épique. " Ce Chabrier-là, c'est celui que nous fixe le célèbre dessin de Detaille, c'est celui de la légende naissante, ce n'est pas le compositeur plus sérieux, un peu froid en sa ressemblance cependant exacte, que Fantin-Latour posa — et fit poser — devant un piano. [1] Sur le piano de Fantin, il exécute, pieusement enthousiaste, du Wagner. Sur le piano de Detaille il improvise le quadrille de Tristan !

Comment Chabrier n'a-t-il pas rendu exubérant cet *Autour du Piano* ? Je soupçonne qu'il aima beaucoup plus les admirables Fantin-Latour si impregnés des motifs de Wagner qu'on les dirait sonores, et qu'on les entend en même temps qu'on les voit. Mais il est sûr que Chabrier adora Manet. Leur amitié est connue. Des faits matériels la constatent. Il y eut plus qu'une liaison sincère et serrée entre deux amis : il y eut la passion de l'artiste pour l'artiste. Son tempérament de perpétuel jouisseur intellectuel le portait, lorsqu'il se détournait de son travail musical, vers la lumière picturale des grands impressionnistes. Les murs de son salon n'étaient plus des murs, mais autant de fenêtres plus étincelantes que celles qui donnaient sur les toits de Montmartre : Claude Monet, Sisley, Renoir triomphaient. Et si jamais un jour qu'il faut souhaiter, retour de

[1] Je signale aux amateurs des jeux du hasard l'historique de ce tableau inscrit dans le *Courrier Musical* du 1er Janvier 1907 par son possesseur Adolphe Julien. On y verra comment Chabrier ne devint le modèle de Fantin-Latour que par rencontre, comment la réunion des divers personnages ne fut nullement préméditée, fut même assez artificielle, n'eut pas le caractère wagnérien qu'on lui attribua, et qu'on continuera peut-être à lui attribuer.

AUTOUR DU PIANO (Salon de 1885)

par Fantin-Latour

Appartient à M. Adolphe Jullien

A. Boisseau — Adolphe Jullien — Camille Benoit — Emmanuel Chabrier — Edmond Maître — A. Lascoux — Vincent d'Indy — Amédée Pigeon

lointaines collections américaines, le *Bar aux Folies-Bergère* et le *Skating*, d'Edouard Manet, rejoignaient l'*Olympia* au Louvre, il serait juste de se souvenir que leur premier logis après l'atelier fut le modeste appartement de l'avenue Trudaine où ces tableaux vécurent dix ans dans l'atmosphère non d'un collectionneur, mais d'un artiste digne d'être soutenu et excité par eux à de nouvelles œuvres — correspondantes.

Le goût de la peinture sera certainement un des traits qui ne s'effaceront pas de la mémoire légendaire de Chabrier. On remarquera que c'est un goût qui s'est exercé non pas à propos de chefs d'œuvre de musée, mais en faveur et communion d'artistes de son temps, lesquels le monde alors méprisait et blasonnait. Il a discerné leur génie sous les sottises contemporaires, et naturelles, et nécessaires. Il a souffert pour eux. Ont-ils souffert pour lui... car enfin le génie de Chabrier, très daté si l'on veut, et c'est le caractère des grands artistes d'être de leur époque avant d'être des suivantes, et tout à fait en accord avec le leur, a eu à souffrir terriblement de son ambiance temporelle. Comme eux il fut tenu à l'écart, moins attaqué sans doute, mais, suprême torture pour un musicien, mis au silence ! Le plus français sans doute de nos musiciens modernes fut condamné au chemin de croix à l'étranger, puis en province, et l'on sait les stations de *Gwendoline* avant l'Opéra de Paris.

Gwendoline fut représentée pour la première fois à Paris le 27 Décembre 1893. Si soudain nous nous ramenons à cette date, quelle ville frissonnante et tumultueuse se réveille : en Juillet, troubles du Quartier-Latin ; en Octobre, arrivée des marins russes ; en Décembre, la bombe de la Chambre des Députés. Le bruit court qu'à la première de *Gwendoline*, à laquelle assisteront le président de la République et Mme Carnot, un anarchiste renouvellera l'exploit de Vaillant. N'avait-on point donné ordre que la quatrième galerie restât éclairée ? D'autre part on chuchottait qu'un câble de soutien du lustre de l'Opéra avait été scié. La représentation n'en fut pas moins triomphale. Les courriers mondains notent la présence de la Reine de Serbie, Nathalie, " éblouissante en robe blanche, avec une parure de diamants, un bijou en forme de poignard dans la tresse de ses cheveux d'ébène, " accompagnée de sa dame d'honneur Draga Muschina... laquelle ne vit point sans doute s'interposer, entre elle et le spectacle de Gwendoline mourant embrassée de son Harald, le spectre de la future tragédie qui la clouerait sanglante dans une armoire du palais de Belgrade contre son royal mari.

J'ai parcouru les articles du lendemain. Ils sont décents mais d'une banalité obligeante. On éprouve combien le temps fait au chef-d'œuvre. Il y est évidemment question d'une réparation. On veut bien s'apercevoir du long voyage à l'étranger, et des stages du concert. C'est à peine s'il perce le regret de l'irréparable. J'ai évoqué un tragique soudain. Voici un autre tragique moins rouge, non moins terrifiant à la réflexion. Si *Gwendoline* avait été jouée avec le succès mérité dès 1886, non à Bruxelles mais à Paris, au lieu du découragement, de la lassitude causée par les efforts sans cesse à répéter pour la faire revenir en France, pensez à l'exaltation productive de Chabrier pendant ces sept ans là ! Et comme elle sonne dure et stupide cette phrase que je copie dans le compte-rendu optimiste d'un journaliste lyonnais : " Tout vient à point à qui sait attendre... les auteurs ont maintenant oublié leurs déboires. "

Mais il ne savait donc point, cet indifférent, ce content de soi et des autres, que l'ovation de la répétion générale s'adressant à la loge d'Emmanuel Chabrier avait touché un homme déjà frappé en son esprit... Sa femme, deux jeunes gens, ses fils, sont autour de lui ; que guettent-ils avec cette anxiété ? Une lueur du regard aimé qui leur donnera cette joie un peu consolatrice que leur cher malade a compris le triomphe de sa bien-aimée *Gwendoline*. Est-on assuré qu'elle ait lui?...

Appartient à Mme Costallat

Chabrier par H. Royet (1889)

On a dit qu'à parler d'Emmanuel Chabrier il est impossible de s'attrister longtemps tant il a de vie, de force, d'allégresse. Peut-être. Tout de même après une telle évocation qu'on pourrait faire suivre d'autres deuils, il faut une courageuse confiance dans l'art et une forte conscience de l'être tendant à persévérer dans son être. C'est l'exaltante leçon que nous offrent en Chabrier l'artiste et l'homme. A l'appui, lisons sa correspondance.

Cette correspondance est d'une pétulance inouïe avec mille mouvements à revers sentimental. Je ne suis pas partisan de l'exhibition systématique des papiers intimes, non plus que des rognures de chefs d'œuvre retrouvées dans les tiroirs. Mais quand l'exception est belle, et qu'une haute raison, qui n'est donc ni de commerce, ni de badaudage, ni de vengeance, soutient ceux qui publient ce genre de documents, et qu'ils ne le font qu'avec pudeur, j'estime qu'ils agissent dignement. Qui donc, ayant lu les *Lettres à Nanine*, en mésestimera Emmanuel Chabrier, qui donc, prenant texte d'une phrase de ces lettres sera impregné d'autre chose que de bonté active ? Je crois qu'il serait regrettable de ne pas connaître beaucoup des lettres familiales et amicales, pour les mêmes motifs, pour d'autres aussi.

D'abord elles confirment l'intensité de la vie cérébrale chez Chabrier. Il ne faudrait pas croire que toute correspondance d'artiste présente ce caractère, pas même celles des artistes littéraires. Au contraire nous saisissons ici sur le vif cet épanouissement d'un être selon le mode intellectuel. Il y a de l'art spontané à chaque paragraphe — et voilà, à mon avis, la meilleure justification de la publication des lettres, beaucoup plus que les petits renseignements qu'elles peuvent fournir, plus même que certaines opinions et certaines malices qu'on y lira d'ailleurs avec plaisir bien humain. Il y a de l'art, et l'Emmanuel Chabrier artiste complet que j'ai présenté plus haut s'y révèle sous un autre aspect. J'ai parlé de ses amitiés de peintres. Ses amitiés avec des hommes de lettres ne furent ni moins nombreuses, ni de moins bonne qualité. Il n'est point de biographe qui n'en parle, qui n'en parlera. Mais lui-même, s'il s'est refusé à faire ce que Berlioz et Reyer acceptèrent, à écrire régulièrement sur son art, [1] c'est qu'il sentait que tout chez lui était d'élan (Catulle Mendès disait qu'il avait des fringales de travail), et qu'il y avait une impossibilité de contenir, de maîtriser par méthode et habileté, l'éruption de son tempérament. Ainsi il avait pris souveraine conscience de la richesse de son génie lequel ne pouvait procéder par retranchement mais par adjonction. Ce n'est pas par défaut de style, ni de goût de l'exercer. Un exemple extrait d'une lettre à sa femme montrera le contraire très nettement :

Maman, je t'envoie les clefs qu'avait la grand'mère, c'est-à-dire celle de l'argenterie, je crois, et les secondes de la maison. Mais impossible de trouver celle du secrétaire...

[1] En 1890 une revue demanda à Chabrier de devenir son collaborateur mensuel pour des " Lettres confidentielles sur la musique ". M. R. Martineau a retrouvé la lettre de refus, et l'a publiée dans son livre.

Collection André Chabrier

CHABRIER PAR A. HIRSCH (1876)

C'est une lettre brève,[1] écrite très vite, aux renseignements précis. Il n'y a rien à y ajouter. Pourquoi la publier ? Parce que le texte que je viens d'inscrire est tronqué. Et Chabrier si pressé qu'il fut dans ce billet a eu le naturel besoin de caractériser les clefs, de traduire la personnalité qu'elles avaient pour lui : tout singulariser, n'est-ce pas l'essence de l'artiste? Voici le texte exact, où je souligne ce que j'avais retranché :

Maman, je t'envoie les clefs qu'avait la grand'mère, c'est-à-dire celle de l'argenterie, je crois, *celle qui a l'air bête*, et les secondes de la maison, *celles qui ont des lubies*. Mais impossible de trouver celle du secrétaire...

Ainsi s'exprime spontanément dans son particulier cet artiste complet et incessant. Celui-là n'a pas fait deux parts dans sa vie et ne va pas à l'art comme à un bureau. Dans une lettre à sa femme,[2] toute intime, toute confidentielle, éclate cette méditation descriptive et lyrique qui n'a point été faite pour la galerie et que je place ici en hommage au goût et à la puissance littéraires d'Emmanuel Chabrier :

Du reste, la mer, ma mer chérie, est toujours là, et tu sais si je l'aime. C'est bête comme chou, mais je reste là des heures à regarder comme en extase. Cette immensité me fait faire mille réflexions, ces levers de soleil, ces couchers avec ces tons dorés, violets, ces petites barques au loin, ces majestueux et prud'hommesques vapeurs qui viennent du Hâvre et vont soit à Southampton, soit dans la mer du Nord, cette mer qui a tous les tons de la palette, du plus clair au plus sombre, avec des diaphanéités inouïes, des reflets incomparables, des verts émeraude à faire envie à ta sœur, des expressions vagues de bleu à désespérer Lamartine, et des moutonnements sur les rocs à inspirer des vers d'un kilomètre à Hugo ; avec des frissons, des spasmes, des soupirs à étouffer Musset, avec des aiguilles, des coins inconnus, des phosphorescences, des reflets métalliques à faire pâmer Monet ou à esquinter la verve voulue de Baudelaire, que te dirai-je ? toute cette poésie, toute cette peinture, toute cette harmonie, ce bruit haletant et cadencé de la vague qui meurt et qui contient depuis Beethoven jusqu'à Shakespeare en passant par Michel Ange, tout ça me transporte, me paralyse, m'énerve, me comble, me crible de joies. C'est inouï ce que j'éprouve sur les bords de la mer.

Et maintenant écoutez *Gwendoline*... n'y a-t-il pas correspondance ?

Alors, vraiment nous comprenons quelle erreur ce serait de ne voir en Chabrier qu'un musicien gai, qu'un auteur bouffe même dans le sens le plus élevé du mot. Sans doute il faut regretter qu'il n'ait pu traiter musicalement un *Pantagruel*, qu'il n'ait pu selon son désir, que nous

[1] Elle figure en reproduction autographique dans l'étude de M. J. Desaymard.
[2] Lettre inédite.

apprend Emile Bergerat, s'attaquer à un *Falstaff*, et que soit erroné le fait publié par le *Monde Illustré* du 30 Décembre 1893 : " on a parlé d'un *Don Quichotte* que M. Chabrier aurait tout prêt en portefeuille. " Mais si corporellement Emmanuel Chabrier fut plutôt Sancho, que son âme était à la Don Quichotte ! Il fut un tendre, un sentimental. Les hommes méchants et égoïstes ne sont jamais vraiment gais. Un sot peut être gai, mais ne sera que gai. Une gaîté qui n'a pas une armature de mélancolie, qui n'est pas gonflée de bonté devient vite très irritante. La gaîté de Chabrier a toujours cette mélancolie et cette bonté.

Chabrier en 1888

Il ne peut s'empêcher de plaindre son prochain le plus quelconque :

> Ce matin à 4 h. la maison close a été réveillée par le marchand de poulets. Il vend ici les poulets à 4 h. du matin ; à 5 h. il les vend à Tours, à 6 h. à Blois, à 7 h. à Etampes. Il revient de là à Neuillé avec son panier vide, se couche et recommence le lendemain. Et cet homme est pauvre !

Que l'ironie a de force compatissante après cette géographie qui, d'un départ réel, s'élance avec une fougue approximative à la Rabelais !

A un instant angoissant de sa vie, lorsque le départ brusque d'un banquier l'éprouve en sa fortune, dans la même lettre où il confie à sa femme sa crainte d'avoir à modifier leur train de maison, il a ce cri vers celui qui l'a entraîné à placer de l'argent dans cette banque et qui était le caissier : " ... Et lui, bonnejean, s'il perd sa place, ils sont à la misère tous les quatre ; ah ! c'est du propre... " Où il semble n'y avoir place que

pour la désolation personnelle, Chabrier a pensé à autrui malheureux !

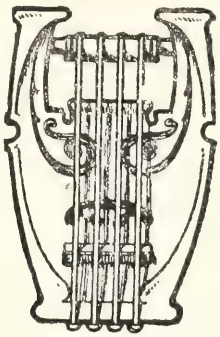
Et pour sa famille ! Il est tout en appels d'amour conjugal et paternel. Ses fils... Soyez sûr que si pour la perte d'un serin il écrit à son petit André : " Mon petit chéri, ça nous a fait de la peine de savoir que ton petit oiseau était mort. La maman s'est mise à pleurer, et ton pauvre bougre de père avait aussi la larme à l'œil, " ce n'est que la plus stricte vérité. Et je ne puis me retenir, malgré son caractère très privé, de publier cet émouvant début de lettre :

Ma bonne chère femme, ta lettre si tendre d'hier matin m'a fait un plaisir extrême. Je l'ai lue et relue trente fois. Voilà les lettres que j'aime et je dirai plus, les lettres que je crois mériter. Toutefois, tu ne me parles pas de notre Marcel : il est toujours à se promener quand tu m'écris ; arrange-toi donc de manière à ce qu'il soit là quand tu es pour fermer ta lettre ; je voudrais que ta main prît la sienne et qu'il traçât quelques lignes qui dictées par la mère et comprises par le fils allassent droit au cœur du père. Notre Marcel comprendrait fort bien qu'il écrit à son " bougre de père " et mon souvenir, pendant que tu lui tiendrais la main, ne l'abandonnerait pas. Tout artificiel que soit ce genre d'exercice, sa pensée pendant ce temps-là serait toute avec moi et c'est tout ce qu'on peut lui demander et attendre de lui. Je ne vis que par vous et pour vous...

L'admirable Carrière ! s'écriera qui aura l'esprit cousin de Chabrier : la mère, l'enfant... de loin le père créant par son désir cette scène de sérénité. Mais il nous faut bien songer que ces trois êtres sont rentrés — si tôt — dans la grande paix des morts.

Un à un, nous allons, nous aussi, y rentrer, cependant que forte et vibrante, radieuse de la silhouette légendaire de son créateur, homme si simplement humain, l'œuvre d'Emmanuel Chabrier s'efforcera de vivre glorieusement ce que l'appelle la seconde vie esthétique.

LEGRAND-CHABRIER.



Chabrier deux mois avant sa mort (1894)

Lettres d'Emmanuel Chabrier

Ces lettres sont inédites, à l'exception de celle du 26 avril 1890, publiée en partie par notre collègue R. Brussel dans la revue d'Art dramatique en 1899. Nous remercions très sincèrement MM. Charles Lecocq, Edouard Moullé et Paul Vidal qui ont bien voulu nous confier, pour les publier, ces précieux autographes. Nous devons une particulière reconnaissance à M. André Chabrier, fils du maître, qui a pris soin de réunir ces documents et grouper autour d'eux l'abondante iconographie qui orne ces pages.

A CHARLES LECOCQ

1891.

Merci, camarade. J'ai bien regretté aussi de ne point vous serrer la dextre à la sortie.

Ce Grieg, mais je ne connais que ça ! C'est ravissant, nous jouerons ça à 4 pattes au prochain vendredi soir. Avez-vous aussi — à 4 m. — les œuvres d'un nommé Schubert, qui avait des idées ?.. nous en distillerons également.

A c'te heure, je réduis cette excellente *Sulamite* pour le piano; c'est plus compliqué que "j'ai du bon tabac"; ça me donne du mal pour ne pas rendre la chose inabordable. — A propos d'inabordable, le Sr Réty est rétif à *Gwendoline ;* je n'ai pas de chance avec le Figaro ; ça me fait une peine de chien, car ils sont là une collection de grands artistes et c'est vraiment pénible de déplaire à d'aussi impeccables connaisseurs. Dorénavant, je soumettrai ce que je ferai à M. Darcours ; il est toujours bon de consulter les uns et les autres : si l'on veut être original, il n'y a décidément pas d'autre manière de procéder.

Chabrier et sa mère (1848)

Copyright by S. I. M. 1911.

A bientôt, mon bon ami. Mes compliments bien empressés à Madame Lecocq et à vous de tout cœur.

EMMANUEL CHABRIER,
13, avenue Trudaine.

A CHARLES LECOCQ

La Membrolle, 30 mai 1891.

Mon bon Lecocq,

Je farfouille dans mes petits papiers et j'y retrouve votre si charmant sixain qu'Enoch m'avais remis il y a quelques jours. Entre parenthèses, impossible d'aller pousser ma pointe à Asnières, j'ai passé fort peu de temps à Paris et j'étais pincé par le Concours de la Ville de Paris et un concert chez le Ministre des Beaux-Arts où B. et Madame B. ont.... mettons chanté (!?!?) enfin! le duo du second acte de *Gwendoline*. J'ai cru que mes cheveux allaient repousser pour protester et se dresser sur mon chef; non, hélas, c'est bien de la bonne calvitie !... Du reste, l'on n'écoutait pas, les hommes suaient, les femmes éventaient leurs nichons, tous bavardaient. Et que de peine l'on se donne pour faire répéter sa pauvre et chère musique, que de déplacements, que de temps perdu, que de ... compliments et platitudes dans ce triste métier que nous faisons pour ne pas atteindre le but ! Et s'ils lisaient ces lignes, ils me traiteraient de triple ingrat. Mais c'est ainsi, n'insistons pas. De toute façon, le Ministre a été charmant pour moi et je lui

CHABRIER AU COLLÈGE (1857)

suis reconnaissant : il ne les changera pas, ni moi, ni vous, ni personne. Ça n'est pas drôle, et il faut subir.

Je me remets à *Brisés*, mais que c'est dur ! Je crois que je me ramollis, je ne trouve que des foutaises ! Nous allons pomper, mon pauv'vieux, pomper ferme; il y a peut-être encore quelque chose à faire de mon sacré cerveau, mais je n'ai pas la facilité de papa Rossini ; homme mélodique, viens à mon aide !

A propos du petit sixain, par trop bienveillant, mais si réussi, dites-moi, au lieu de ce petit bout de papier que vous m'avez laissé, mettez-moi donc *en musique* ces six vers sur un bout de papier réglé — paroles et musique de Charles Lecocq — et envoyez-moi ça : je le conserverai, ça me fera plaisir.

Je vous embrasse affectueusement tous les deux.

EMMANUEL CHABRIER.

CHABRIER EN 1862

A EDOUARD MOULLÉ

Saint-Pair 22, est-ce le 22 ? enfin jeudi ;
hier, pour toi qui me lis.

Merci de ta bonne grosse lettre, bourrée d'observations critiques et sincères. Je suis bien de ton avis ; *Gwendoline*, c'est du Liebig musical ; c'est trop compact; il faudrait en prendre une boulette pour mettre dans un honnête délayage et agiter avant de servir le *morceau ;* mais je compose sans ambition, sans entraînement immédiat ; je ne crois jamais que je serai joué ; je fais un peu *des études*, comme les peintres, qui accrochent ça dans un coin de l'atelier en se disant : un chic tableau pour plus tard !

— Quant à un four avec *Gwendoline*, c'est un four immense, mais je me l'offrirai certainement. Les poëmes d'opéra sont tous assommants ; lire le livret du *Roi de Lahore*, c'est à vômir debout ; item de *Guillaume Tell;* ça s'est joué tout de même ; *Guillaume Tell* a même réussi. Je vois bien ; ce que me répondrait

Prudhomme ; je n'ai pas la prétention de me comparer au cygne de je ne sais plus où, de Pesaro je crois ; mais *Gwendoline* serait un ouvrage curieux et *opportun ;* on ferait autour de son *cercueil* beaucoup de discours ; on ne l'enterrerait pas sans bruit, ignominieusement ; du reste, cet ouvrage n'est pas terminé ; et le poëme doit — tôt ou tard — être modifié.

Pour le moment, je travaille à la douce aux *Muscadins.*

Là, plus de légende, plus de rythmes bizarres ; c'est du drame à la Dumas père ; il faut que ça sente la France à cette époque, et la couleur de celà est très difficile à trouver. Ce n'est pas le pays du Bleu où j'aime à baigner ma rêverie et à puiser des rythmes — pas de farfadets, rien ; des patriotes, des chants *chauvins*, et dam, des phrases carrées par la base ; avec mon horreur de la banalité, tu penses si la chose se complique !

Le sujet me plaît surtout parce que j'y vois une réalisation très prochaine de mes vœux : être joué ; en haut lieu, cette époque fixera l'attention ; ça ne s'est pas fait : j'ai des chances, j'en suis convaincu ; mais fatalement la musique *qu'il faut* mettre là dedans est moins mon affaire que *Gwendoline* ou autres ouvrages d'une forme poëtique. Enfin, tu verras. Je n'en ai pas encore abattu lourd ; je me ballade, j'en prends, j'en laisse. —

— Rasé le voyage en Italie. On a craint que les Italiens et les Français ne se flanquassent leurs bugles à la tête ; les Lyonnais surtout qui ont la clarinette près du bonnet. Le concours a été renvoyé à l'année prochaine. Nous tâcherons de nous faire coller du Jury à cette époque.

Je suis dérangé par un tonneau de cidre qui arrive. Je reprendrai tantôt.

— Vendredi 7h 1/2 m. ça a duré longtemps, la mise en place du tonneau.

Ma femme est à Cauterets avec sa mère jusqu'au 16 juillet et comme je ne puis pas m'ahurir indéfiniment sur le même sujet, je vais m'offrir un brin de ballade ; où ? St. Malo, Jersey, Jersey, St. Malo, Londres est trop loin. — Et toi bougeras-tu de Paris, cette année-ci ? et ta femme et le petit, c'est de l'Asnières forcé à perpêt ? le vrai crampon dans la vie, ce n'est pas la femme, comme l'a dit un grincheux enclin au paradoxe, c'est bien une maison de commerce ! comment lâcher ça ? il faut alors *se défalquer* et ce n'est plus drôle ; mettre carrément la clé sous la porte, il n'y faut pas compter ; bref celui qui fait ici-bas tout ce qu'il veut, est encore un joli veinard.

Allons, bonne santé, mes enfants, je vous embrasse bien cordialement tous les trois.

Ton Emmanuel.

Mille affect. compl. à ta chère mère et une forte accolade à Albert.

A EDOUARD MOULLÉ

Grenade, 4 novembre 1882.

" Trop de fleurs ! " disait Granier, dans je ne sais plus quoi... trop de merveilles ! m'écrierai-je à mon tour ! nous sommes rassasiés, repus, soûls de chefs-d'œuvres ! Oui, cher vieux camarade, c'est un bien admirable pays que celui-là ! Les cathédrales de Burgos, d'Avila, de Tolède et de Séville, le musée de Madrid, la Cartuja de Miraflorès, la blanche Cadix, le radieux Malaga, ici l'Alhambra, le Généralife, la Sierra Névada, — Cordoue que nous allons voir dans quelques jours puis Murcie, puis Valence, Elche au milieu des palmiers et Barcelonne et Saragosse — nous aurons tout vu, tout parcouru, et dans un mois, il faudra la quitter cette adorable Espagne — et dire adieu aux Espagnoles, — car, je ne te dis que ça, elles sont réussies, les petites mâtines ! Je n'ai pas vu une femme vraiment laide depuis que je suis en Andalousie : je ne parle pas des pieds, ils sont si petits que je ne les ai jamais vus, les mains sont mignonnes et soignées

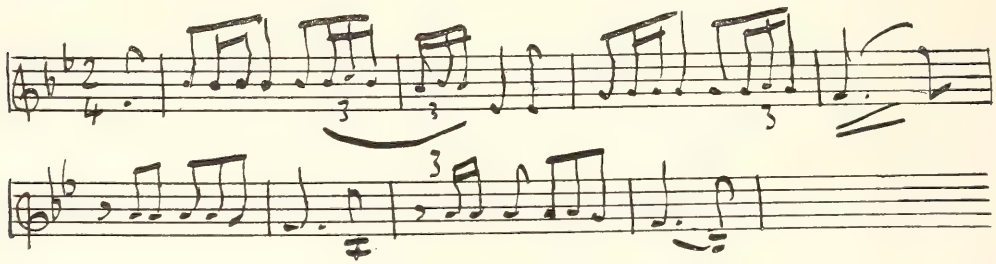
Photographie prise à Chatou en 1880

Ch. Lamoureux — E. Chabrier — Victor Wilder

et le bras d'un contour exquis ; je ne te parle que de ce qu'elles montrent ; mais tout celà, elles le montrent bien ; ajoute à celà les arabesques, accroche-cœurs et autres ingéniosités de la chevelure, l'éventail de rigueur, la fleur dans le chignon, le peigne sur le côté, bien en dehors, le châle roulé à fleurs en crêpe de Chine et à longue frange noué autour de la taille, le bras nu et l'œil bordé de cils qu'elles pourraient friser tant ils sont grands, la peau d'un blanc mat ou de couleur orange, selon la race, tout ça riant, gesticulant, dansant, buvant et se fichant pas mal de Montceau-les Mines ;

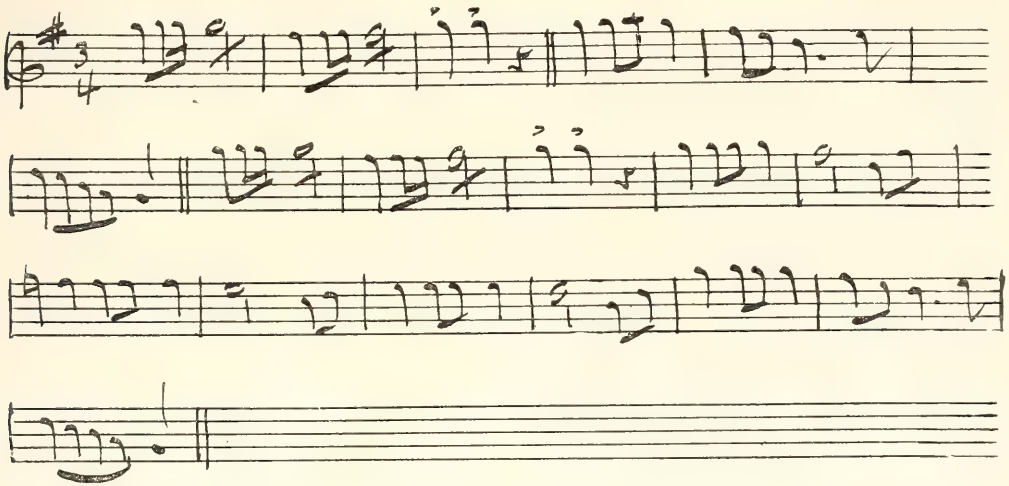
Voilà l'Andalousie.

Tous les soirs, nous roulons avec Alice les cafés-concerts, où se chantent les Malaguénas, les Solédas, les Zapatéados et les Péténéras ; puis les danses, qui sont absolument arabes, c'est tout dire ; si tu les voyais tortiller du derrière, se déhancher, se contorsionner, je crois que tu ne demanderais pas à t'en aller !... A Malaga, la chose devint tellement forte que j'ai dû sortir mon épouse de là-dedans : ce n'était même plus drôle. Ça ne s'écrit pas, mais ça se retient et je te le raconterai. — Je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses ; le tango, une manière de danse où la femme imite avec son derrière le tangage du navire est la seule à 2 temps ; tout le reste, tout, est à 3/4 (Séville) ou à 3/8 (Malaga et Cadix) ; — dans le Nord, c'est autre chose, il y a du 5/8 très curieux. Le 2/4 du tango est toujours genre habanèra ; voici le tableau : une ou deux femmes dansent, 2 drôles grattent n'importe quoi sur de maigres guitares, et 5 à 6 femmes hurlent, avec une voix très cocasse et des triolets impossibles à écrire, car elles changent l'air — des bribes d'air à chaque instant, — hurlent, dis-je, des machines dans ce genre là

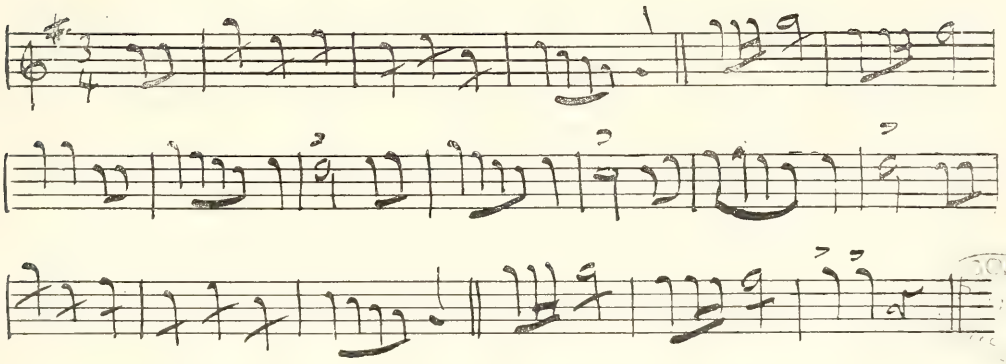


avec les syllabes, les paroles, les ports de voix, les mains qui claquent et frappent les six croches en accusant la 3me et la 6me ; les cris de Anda ! Anda ! la Salud ! eso es la Mariquita ! gracia, nationidad ! Baïla, la chiquilla ! Anda ! Anda ! Consuelo ! Olé, la lola, olé la Carmen ! que gracia ! que élégancia ! tout ça pour exciter la jeune personne à la danse ! c'est vertigineux, c'est inénarrable !

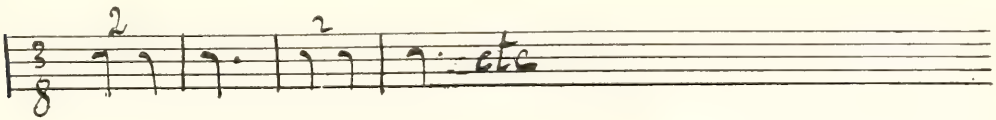
La Sévillana, c'est autre chose : c'est le 3/4 dans ce genre-ci (et avec castagnettes)



ou bien

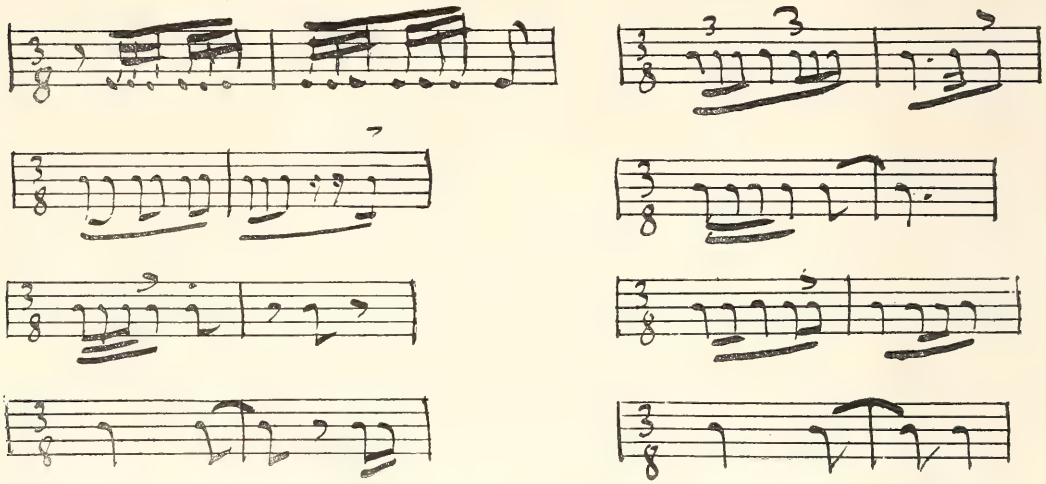


Tout ça prend une allure extraordinaire avec deux accroche-cœurs, une paire de castagnettes et une guitare. — Les Malaguéñas ne peuvent pour ainsi dire pas s'écrire : c'est une mélopée qui a pourtant une forme et qui se termine toujours sur la dominante ; la guitare fournit quand même un 3/8 et le bonhomme (quand c'en est un) est toujours assis à côté de son guitariste, tient une canne entre ses jambes et bat avec le 3/8 sur ce rythme-là :



toujours syncopé ; les femmes elles-mêmes, d'instinct, syncopent les mesures de mille manières et arrivent, dans la danse, avec les pieds, à frapper un nombre inouï de rythmes, leurs talons frappent des choses comme celles-ci ;

(4 fois)



Chabrier en Famille (1883).

tout ça avec le talon ; c'est du rythme et de la danse : les airs que gratte la guitare n'ont pas de valeur ; du reste ils ne peuvent s'entendre, avec les cris de Anda ! la chiquilla ! que gracia ! que élegancia ! Anda ! Olé ! Olé ! la chiquirritita et plus on crie, plus la danseuse rit à pleines dents et se déhanche et est folle de son corps.

Si tu veux une course de taureaux — nous en avons 15 sur la conscience, — il faut m'écrire *avant*, poste restante, *à Valencia* (España) — où j'aurai le plaisir de te lire ! —

Avec les meilleures amitiés d'Alice pour la bonne madame Moullé et pour ta chère femme, bon souvenir à Albertito et bésitos au chiquirritito,

ton Emmanuel.

Les miens vont bien, ils planturent à Bordeaux avec Nanon — chez ma belle-sœur.

A PAUL VIDAL

La Membrolle, 9 août 1893.

Mon bon petit Vidal,

Je suis ici avec ma smala et nous rentrons ma femme et moi à Paris vendredi prochain. Nous te prions tous deux de venir samedi matin déjeuner chez nous à 11 heures et demie. Catulle Mendès que j'ai prévenu par le même courier viendra. Nous serons quatre. J'ai beaucoup travaillé mon piano. Je pourrais te remplacer. Je ne serais même pas faché de faire voir à ma rentrée à l'opéra que j'ai encore mes jolis doigts d'autrefois. Ça épaterait Gailhard et les chœurs. C'est effrayant ce que j'ai fait de progrès, depuis dix-huit jours. Si tu es matinal, viens à dix heures précises. Je te ferai prendre un bon apéritif et je te jouerai tout le premier acte de *Parsifal*.

Ton Emmanuel Chabrier.

A MADAME EMMANUEL CHABRIER

Brunswick, 1888.

Hier soir, petite maman, soirée au théâtre. On jouait une bougrerie d'opérette, dans le style de Boieldieu suivie d'un mince ballet avec d'assez jolies femmes à la clef. A 10 h., M. Litolff, son beau-frère Wilhem et moi, sommes allés souper près du théâtre. Ah! il fait bien les choses, le nommé Litolff! Huîtres, entrecôtes à la Béarnaise, coq de bruyère, plat sucré et vins à l'avenant, avec un

fin verre de Kummel pour pousser la digestion. Mme Litolff était restée à la maison. A minuit, adieu.

Vendredi — de 10 à 1 heure, pendant que ces messieurs causaient d'affaires, je roulais dans Brunswick qui est la ville la plus allemande, la plus moyen âge, la plus curieuse que j'aie jamais visitée. C'est une merveille ; tout le temps, j'aurais voulu t'avoir près de moi. Tu te serais ébahie à chaque pas. En été, ce doit être ravissant, mais il y a partout un bon pied de neige et ce manteau blanc répand un peu de tristesse et embrume l'air : *on ne voit pas assez.* C'est plus pittoresque encore que Nuremberg, paraît-il. Mais il est possible que les habitants de Nuremberg ne soient pas de cet avis. Enfin, c'est délicieux, je t'expliquerai tout cela de vive voix.

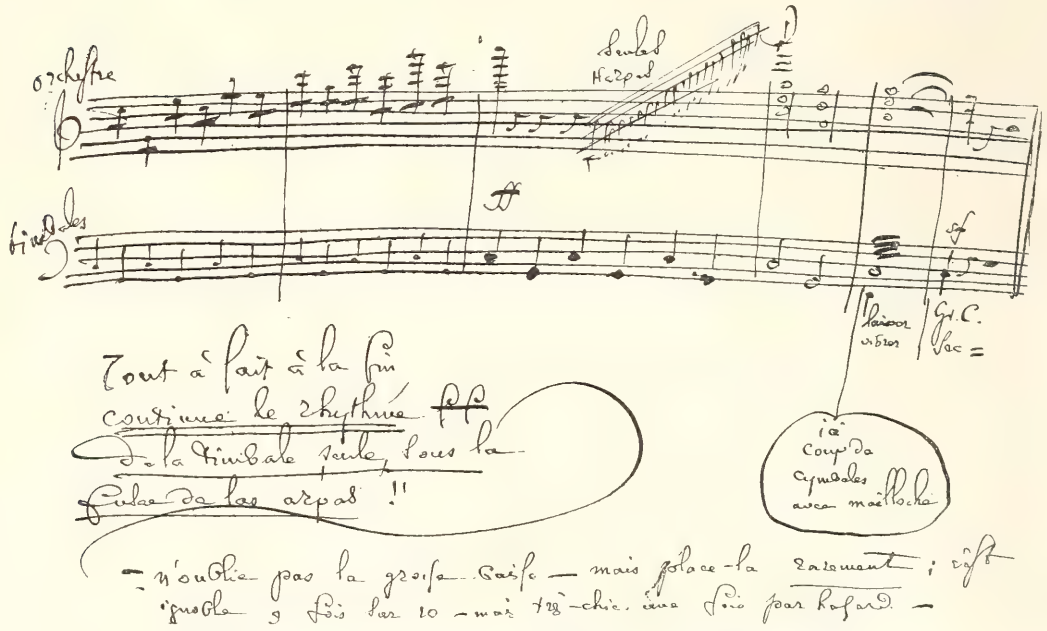
Je viens de déjeuner superbement ; et après un peu de musique au salon, je remonte au bureau et te gratifie de cette littérature, pendant que Wilhem, qui a déposé des parents partout, va voir quelques cousines. Je suppose qu'il y a aussi des cousins.

.....Ce soir, soirée chez les Litolff ; demain, pas grand' chose, et vers minuit, demain, départ pour Cologne.

Soigne bien le petit. Embrasse notre Marcel, — amitiés à la Nanine.

Je commence à avoir besoin de la maman.

TON EMMANUEL.



FRAGMENT D'UNE LETTRE DE CHABRIER A VINCENT D'INDY

A MADAME EMMANUEL CHABRIER

Karlsruhe, (Janvier 1888).

A 11 h. nous avons vu le Pudlitz au th. dans son cabinet. On lui donne de l'*Excellence* gros comme le bras. — C'est convenu, c'est arrangé : " alors, je puis écrire à mes éditeurs pour hâter la traduction, faire annoncer la bonne nouvelle dans les journaux....." — " Attendez ; je veux terminer tout à fait, vous dire ce que nous donnons au compositeur ; ça dépend de la longueur de l'ouvrage ; je vous ferai prévenir, je pense que vous serez content. Mais je considère l'affaire comme conclue ; je vous donne Plank, Oberlinder et Mlle Mailhac. A demain !" A 1 h., dîner ; j'ai raconté notre entrevue à Mottl qui va presser ce vieillard aimable mais temporisateur. Après dîner, Mottl nous a dit de l'accompagner chez lui ; nous avons joué l'ouverture à 4 mains, le premier chœur, la légende (qu'il trouve admirablement écrite) et tout le troisième tableau, la bataille. Il est très enlevé; il répétait : *jamôse, jamôse !* Vendredi soir, nous lisons devant lui le rôle de Gwendoline à Mlle Mailhac, chez elle. C'est la première fois que Mottl se met en aussi grands frais pour quelqu'un. Je le crois fort sincère. Il répétait aussi : original, personnel, etc. — Nous l'avons quitté vers 3 h. et demie — nous avons fait un tour en ville et nous nous sommes rendus dans les grands jardins de la ville où, sur un petit lac gelé, nobles, bourgeois et vilains patinaient gaiement. Pudlitz ayant prié Van Dyck de chanter demain à 5 h. et demie chez le Grand Duc, Van Dyck avait prié Bopt de tenir le piano et devait chanter

VAN DYCK ET CHABRIER (1890)

entre autres choses, " *Chanson de Jeanne* " ; donc, à 6 h. Bopt arrive à l'hôtel, mais Van Dyck a un sale enrouement et ne veut pas chanter dans cet état là. Sur mon conseil, il vient de filer chez le Fauvel de l'endroit pour savoir ce qu'il doit faire. S'il devait ne pas chanter, il se procurera une attestation du médecin qu'il montrera à Pudlitz. Ces gens là, quand on ne fait pas leurs trente-six volontés, sont toujours prêts à croire qu'on y met de la mauvaise volonté. Je n'ai pas été invité à aller à cette soirée chez le Grand Duc et j'en suis d'autant plus heureux que pendant le concert, je serai à la répétition de *Siegfried* qui a un bien autre intérêt pour moi. — A la promenade, tantôt, nous l'avons rencontré (le Grand Duc), se promenant avec sa femme, la fille de Guillaume, à pied, tous les deux suivis par un simple chien-loup, marchant assez vite ; il était en uniforme, l'éternelle casquette à bordure rouge et un long manteau, le bout du sabre dépassant un peu. C'est un homme de haute taille, dans les 55 à 60 ; longue barbe, très droit, énergique. A leur passage, les hommes saluent très bas ; les militaires s'arrêtent et font le salut militaire ; les femmes y vont d'un demi-génuflexion, comme dans les opéras comiques, quand une jeune paysanne tire sa révérence au bailli. C'est tout à fait édifiant.

Sur toutes les places, les militaires font l'exercice ; ah ! ils n'ont guère le temps d'engraisser ; cet art là est plus compliqué que le contrepoint.

Ce soir, soirée glaireuse, souper à 9 h., coucher à 11 h. S'il fallait vivre ici, ah, non !

Van Dyck se fait attendre.

Van Dyck est de retour. Défense absolue de chanter pendant trois jours. Ce sacré concert n'aura pas lieu. Pudlitz est prévenu. Tout va bien.

TON EMMANUEL.

Embrassades générales et à demain.

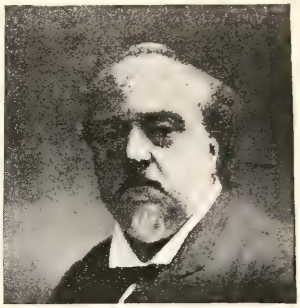
A MADAME EMMANUEL CHABRIER

Karlsruhe, mardi 4 mars 1890.

Ce matin, l'intendant est venu me prendre et nous sommes allés ensemble chez le Grand Duc, le Carnot de l'endroit. Il a été d'une amabilité parfaite et à trouvé le moyen de me dire qu'il était personnellement heureux qu'un compositeur français vint se faire applaudir à Karlsruhe, que les deux nations étaient faites pour s'aimer et que la présence d'un artiste EMINENT le touchait profondément. C'est lui qui me remerciait !!! Il m'a reçu en costume, avec d'énormes poignées de main. C'est un allemand, évidemment, mais il a l'air bon comme le pain.

Puis, (1 h. un quart), toujours avec l'intendant et dans son équipage, nous

sommes allés déjeuner chez le frère, le Prince Guillaume. Celui-là, c'est encore plus joli ; il est venu nous attendre à sa porte ; et tout ça parle des français étonnants ; de 57 à 60 ans, avec des barbes superbes et des airs très chics. La Princesse est d'origine russe. A table, je connaissais à peu près tout le monde, car j'ai depuis huit jours roulé ma bosse dans tout le gratin solennel de la localité. On était une quinzaine, — après le déjeuner, — exquis — café, liqueurs, cigarettes, *valse du roi* sur un Erard, puis musique à 4 mains avec Mottl. A trois heures et demie, on a pris congé les uns des autres. — Mais ce que ces gens là sont aimables, tu ne te le figures pas. Il m'a dit qu'il était HONORÉ de me recevoir. ! ! !



CHABRIER EN 1887

Je viens de faire quelques visites d'adieu, (car demain je passe presque toute la journée à Bade), et à 6 h. et demie, je vais avec l'intendant chez la Grande Duchesse qui tient, dit-on à me faire bavarder et est curieuse de me voir.

.....A demain, le loup. EMMANUEL.

A MADAME EMMANUEL CHABRIER

La Membrolle, 26 april 1890

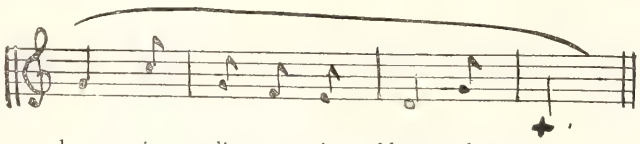
Je vois, la petite maman que tu ne t'en es pas si mal tirée que ça, avec ta grosse malle et tes accessoires ; on t'aura prise pour la femme du préfet de police, à ce que je suppose, tu fais trembler le personnel des gares et le sergent de ville se roule à tes pieds ; je ne te vais pas à la cheville, la petite femme, le loup est dépassé !

Embrasse bien les petits loups pour moi et particulièrement le louveteau qui accomplit demain un acte caractéristique et plein de douceur. Recommande-lui de demander à celui qu'il invoque de nous protéger tous, nous qui cherchons à faire de notre mieux et qui ne sommes pas des méchants ; dis-lui de demander pour la maman la bonne vue et la santé, des bulletins propres pour le grand frère, et pour le pauvre père beaucoup d'inspirations et un peu d'argent. Ça fait pas mal d'affaires, tout ça, et le bon Dieu est toujours très occupé, mais les jours de première communion, je suis certain qu'il dresse spécialement ses oreilles divines pour écouter les petits enfants épris du ciel et frisés pour la circonstance, et que finalement il doit être très doux, très coulant, très accessible, et les petits enfants, c'est si roublard ! J'espère énormément.

Tâche de trouver quelques heures dans l'après-midi pour aller avec tes jeunes calices embrasser la pauvre vieille qui s'embête là-bas et vous attend de tout son cœur! Fais-le, je t'en prie: pour les enfants, c'est un pieux devoir, c'est ensuite un plaisir, ça leur apprend à se souvenir et ça les rend bons. Si la paresse est la mère de tous les vices, l'ingratitude en est le père.

Chabrier s'amusant avec ses fils

La grand mère, — pas de tous les vices, — est dans des rages bleues ; on ne peut pas fourrer le nez dehors ; ce ne sont que giboulées, averses, vents déchaînés ; la nuit, ça pleure, ça hurle sous les portes et la rafale secoue de grands frissons la maison tout entière ; c'est imbécile parce que ça manque de majesté, de grandeur, de décor ; au bord de la mer, dans la solitude des hautes montagnes, je me lécherais, mais à la Membrolle, c'est grotesque et lugubre. Hier matin, en ouvrant ma fenêtre, ça pleuvait, ça ventait infernalement et tous ces grands bêtas de peupliers se courbaient tous du coté de Tours, comme pour saluer celles de la cathédrale ; ça finissait par m'amuser, aïe donc, aïe donc, ils étaient d'une politesse exquise. Les marronniers, des durs à cuir, s'en foutaient, mais les sacrés pommiers, fiers d'être en fleurs depuis quelques jours, avaient des accès de folle rage de voir ainsi s'éparpiller aux cinq cents diables



Raconte-moi bien tout ce que tu fais ; moi, ma vie est tellement simple qu'elle tient entre une table et un piano. Si je n'avais pas cette richesse d'imagination qui fait ton orgueil et ta joie, je ne serais guère fichu de remplir ces quatre pages. Tantôt, la grand'mère m'a raconté à déjeuner l'histoire de ses bonnes pendant qu'elle était à Chatou ; cette histoire, palpitante comme un cœur de jeune fille, ou même de ma Chtite à l'approche du bien aimé au casque d'or, naturellement — cette histoire, dis-je, fera le sujet de ma prochaine. Tu vois que tu as encore de fiers moments à passer ici bas, où tous les lilas meurent, comme le chante Mme E.

A demaingue !

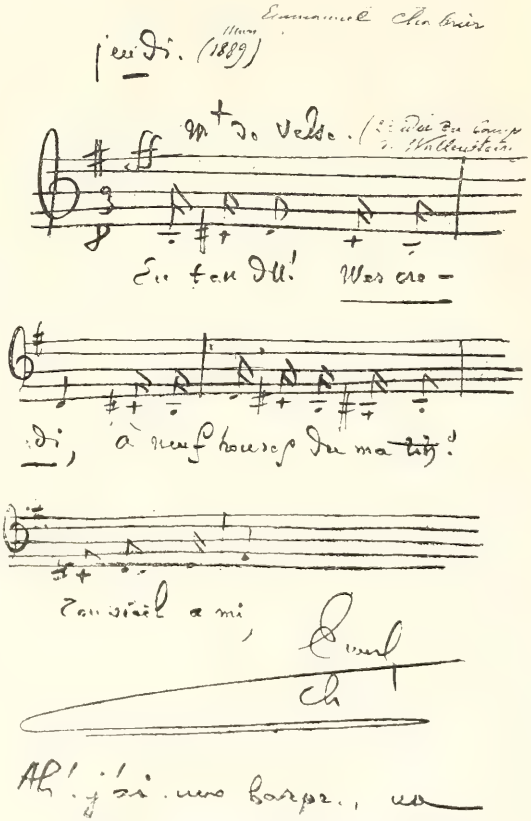
Le père Lustucru,
EMMANUEL

A MARCEL CHABRIER

La Membrolle, 16 mai 1890.

Mon petit Marcel,

Je te remercie de la lettre que tu m'as écrite il y a quelques jours et de celle que tu vas m'écrire, si j'en crois M. Enoch qui m'a adressé deux mots ce matin et me raconte votre ballade au Jardin des Plantes. Il n'est pas mauvais, de temps à autre, d'aller faire aux bêtes une petite visite ; ça repose de l'homme. Toutefois, il faut toujours raisonner ce que l'on voit et ne passer devant aucun objet, aucun animal, aucun produit sans se demander à quoi ça sert, comment ça vit et ne pas s'attacher uniquement à la forme. A ton âge, une promenade de ce genre doit toujours contenir un enseignement, ne pas être un pur spectacle pour les yeux ; ton petit cerveau doit être de la partie. Il y a tant de gens, et de ceux qui se croient malins, qui vont à l'Exposition de peinture, visiter les églises, se promener au bois, assister à un cours, s'installer au théâtre,



LETTRE DE CHABRIER A V. D'INDY

et qui reviennent de tout cela la tête vide, n'ayant rien observé, ne s'étant rien assimilé de ce qu'ils ont vu ; c'est du troupeau qui passe, ça tue le temps, en attendant le dîner, qui est la grosse affaire. Pénètre-toi bien de ce que je te dis là, tu ne seras jamais assez *curieux*, dans le sens où je l'entends, naturellement, et c'est maintenant que les belles curiosités doivent s'éveiller dans ton esprit. Lâchons les singes et causons d'autre chose.

Chabrier à Wimereux (1887)

M. Loiseau est en train de gaver le cher frère ; il est venu même hier, jour férié, excessivement férié ; le petit a l'air de travailler, mais il doit avoir une croûte sur l'intellect ; ça sera long à gratter cette épaisseur avant de trouver le bon nanan ! Je n'ai jamais pu lui faire comprendre que *cent* s'accordait quand il y avait des chiffres devant et que ce mot était invariable quand ils étaient placés après ; on lui

dit : as-tu compris ? — oui, papa, — et il vous dit tout le contraire. Il y a certainement chez M. Pasteur des pères de famille chez lesquels la rage s'est évidemment développée au fréquent contact de moutards pareils. Enfin, il ne faut pas quitter toute espérance ; Dante était d'un autre avis, mais il n'avait peut-être pas d'enfants.

Nous avons une nouvelle bonne, une veuve d'un jardinier de Mettray, dans les trente ans ; elle a l'air un peu *dame*, mais il y a de la bonne volonté. Espérons.

. . . . . .

. . . . . .

E. C.

A MARCEL CHABRIER

La Membrolle, 13 juin 89.

Mon bon petit Marcel,

Certes, je suis heureux de voir que tu es galant auprès des demoiselles ; la femme est créée et mise au monde pour recevoir nos hommages et être aimée ; ça, c'est convenu. Mais, pour le moment, il ne faut pas que *l'un* empêche *l'autre*, et l'autre, c'est l'examen, c'est l'entrée en seconde ; c'est *là* que doit surtout porter ta galanterie. Si tu veux me faire grand plaisir, sois insinuant auprès de la version latine, tendre avec le thème latin, plein de délicatesse pour la version grecque ; mets-toi à deux genoux devant l'Histoire et envoie des baisers à la Géographie ; sois courtois envers le calcul et plein de feu auprès de la Narration.

Pour le quart d'heure, tâche d'oublier les petites ..... et souviens-toi que si tu veux plus tard être libre, tu as encore trois ou quatre ans à ne penser qu'à tes études. — Tu comprends que nous sommes enchantés que l'on te trouve gentil, — mais *mon* devoir est de te rappeler *au tien* encore et toujours.

Fais-moi donc une carte d'Allemagne avec les *royaumes ou auchés unis*, avec les *capitales* et les cours d'eaux principaux, — et envoie-moi ça. Sépare bien chaque pays par un trait au crayon bleu ou rouge, Bade, Bavière, Wurtemberg, etc.

Ecris-moi souvent. Je t'aime tant !

— Cancans : Angèle se marie le 8 juillet et sa sœur la remplace ici.

— Un de mes amis, le baron Taylor, qui était aveugle, vient de mourir.

— Le fils d'Auguste Valin se marie le 19 juin. Je suis de noce, turellemment.

— Le jardin est ravissant. J'ai enlevé ce matin plus de 300 gratte-culs.

— Ci-inclus, un timbre de Buenos-Ayres ; il se trouvait sur l'enveloppe

d'une lettre de Nicolini, écrite, ces jours-ci, à la grand'mère. Tu dois l'avoir ; enfin, ça ne fait rien.

Ne me laisse pas sans lettres, je t'en prie !

Embrasse la pauvre mère, André et la vieille Nanine.

Ton papa
EMMANUEL.

A Monsieur LASCOUX.

SOUVENIRS DE MUNICH

QUADRILLE

pour piano à quatre mains

SUR

les Thèmes Favoris

DE

TRISTAN & ISEULT

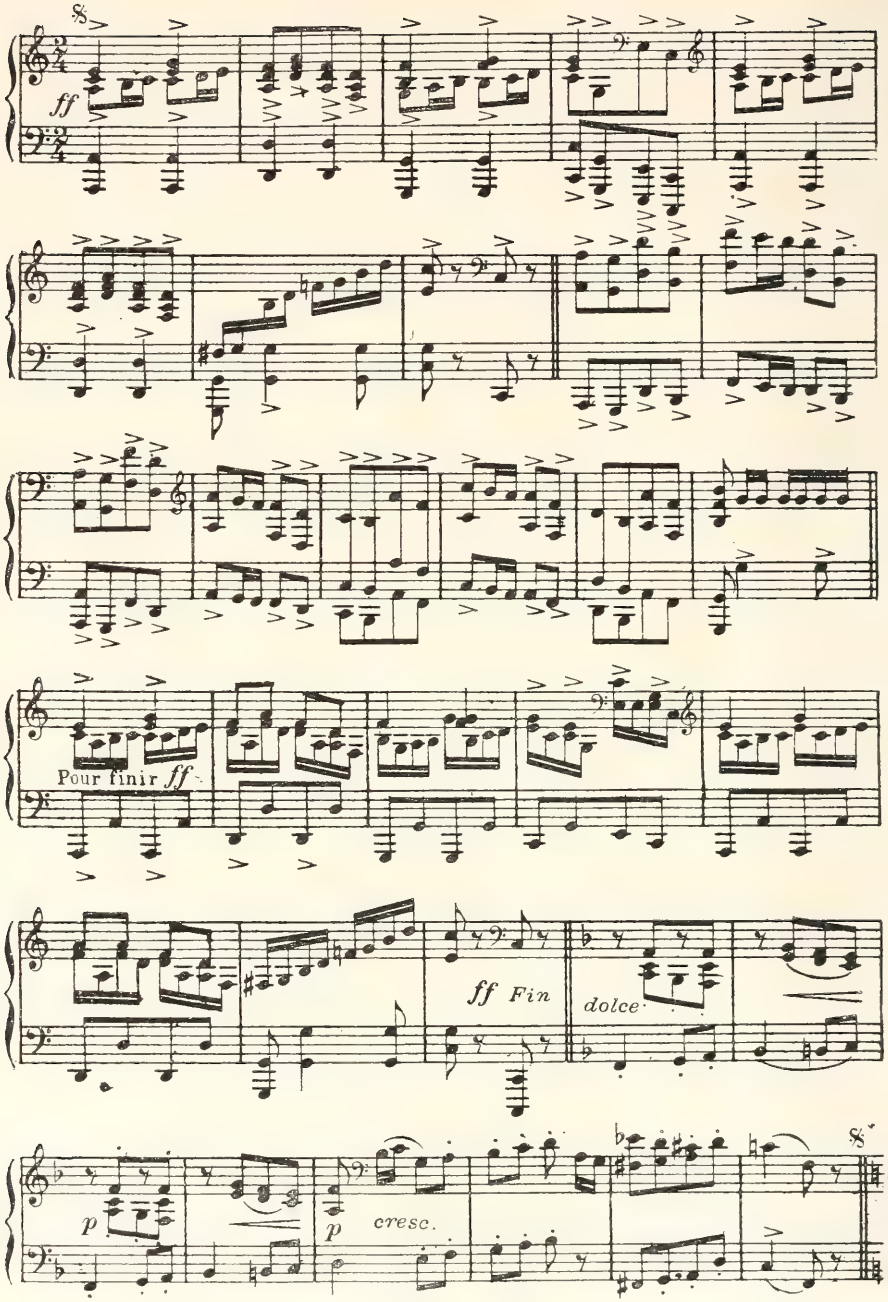
PAR

EMMANUEL CHABRIER

Copyright MCMXI by André Chabrier
Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

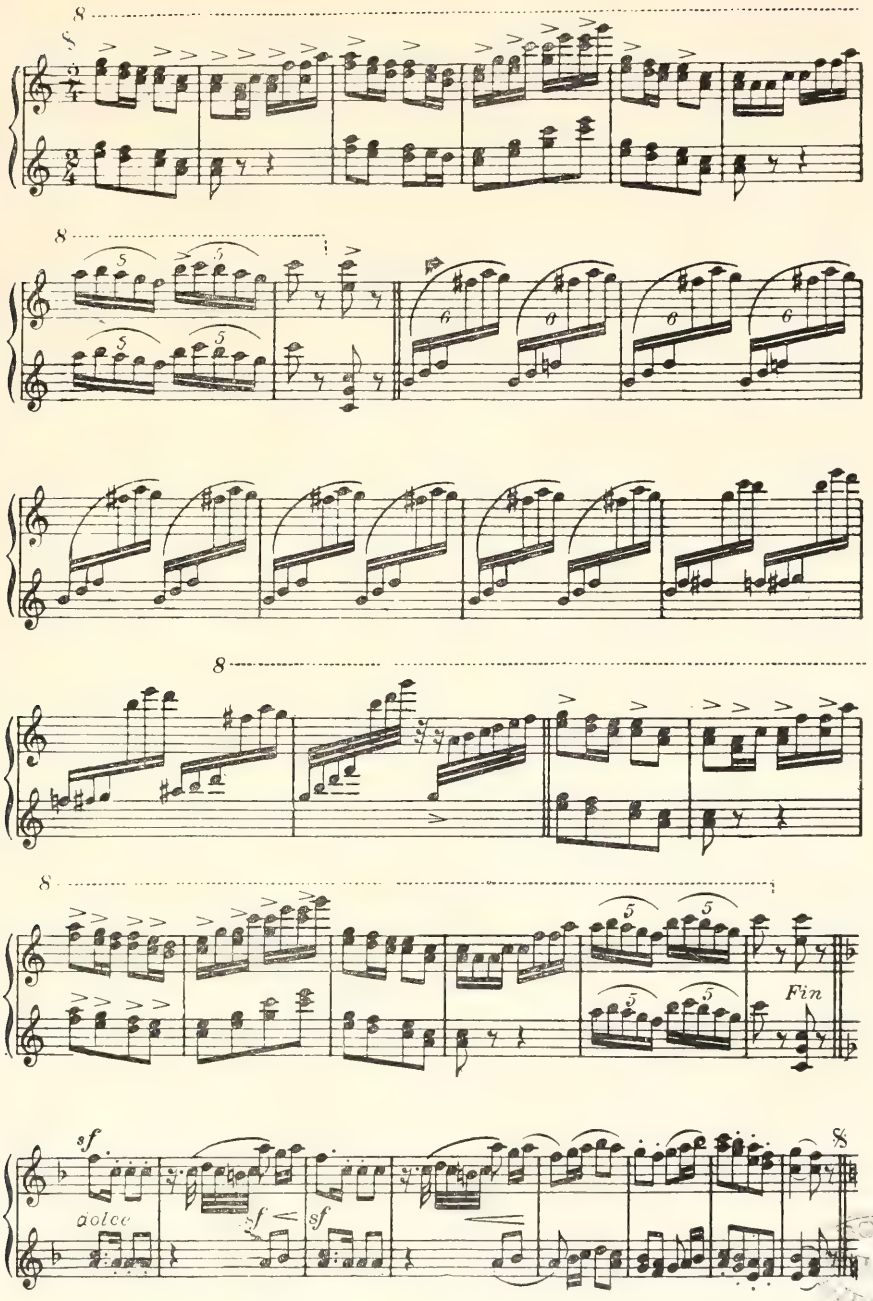
PANTALON

SECONDA



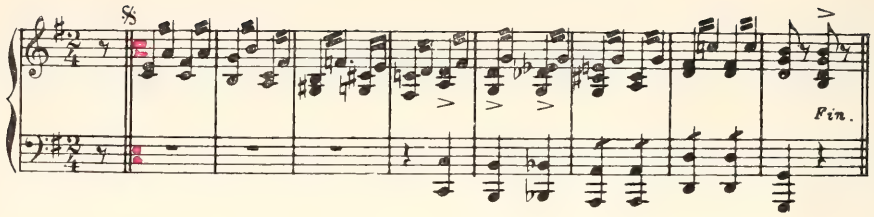
PANTALON

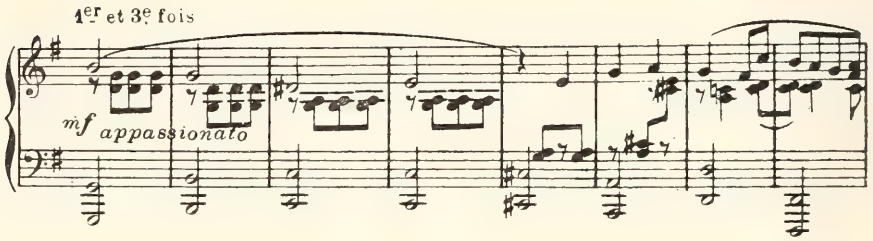
PRIMA

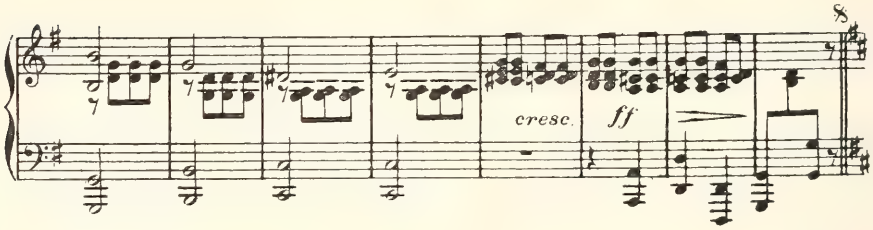


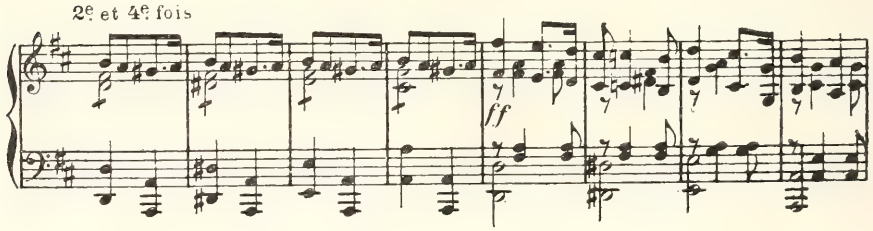
ÉTÉ

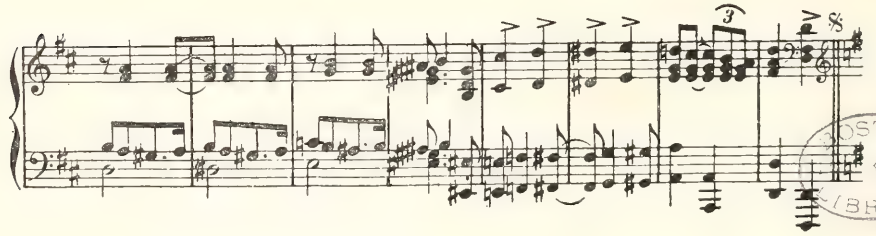
SECONDA







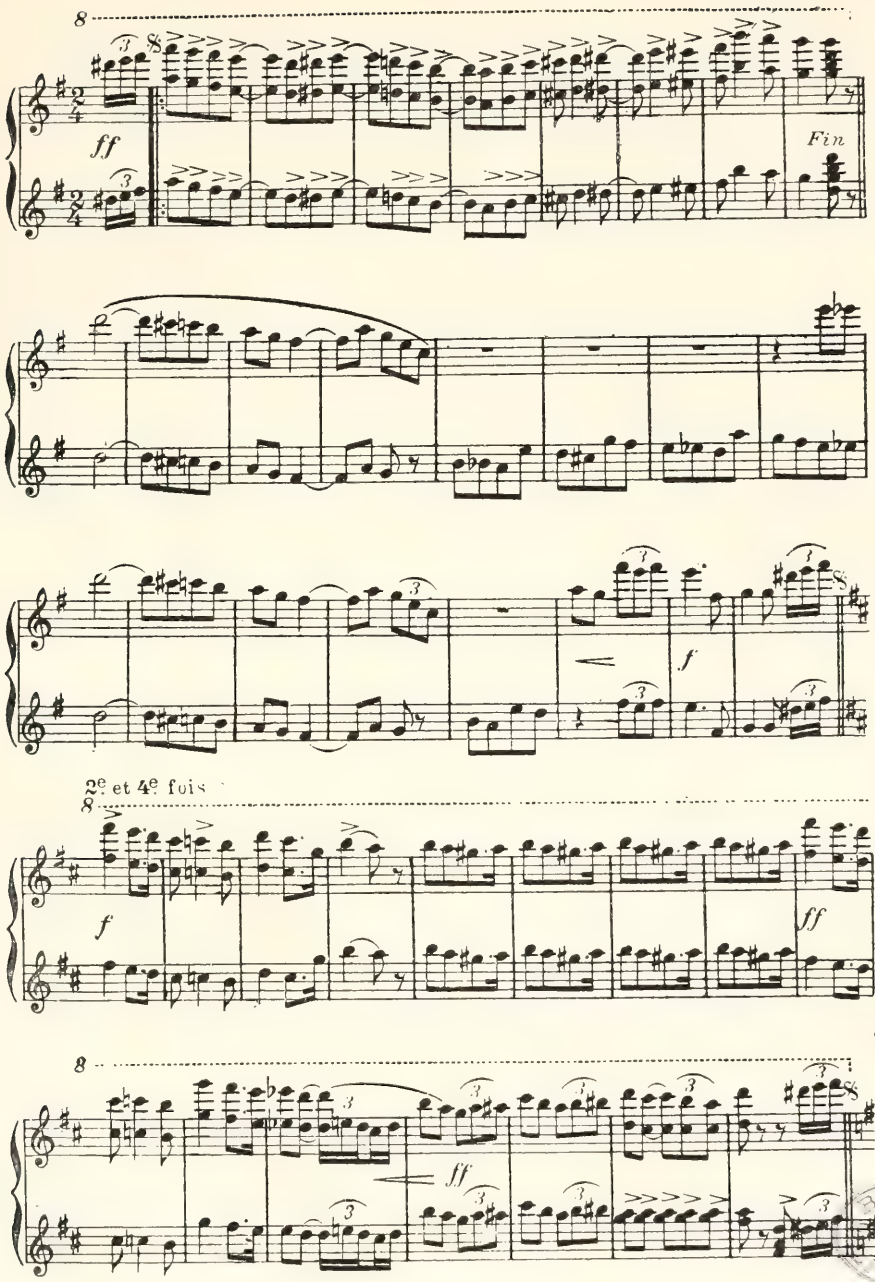




BOSTON MUSIC LIBRARY

ÉTÉ

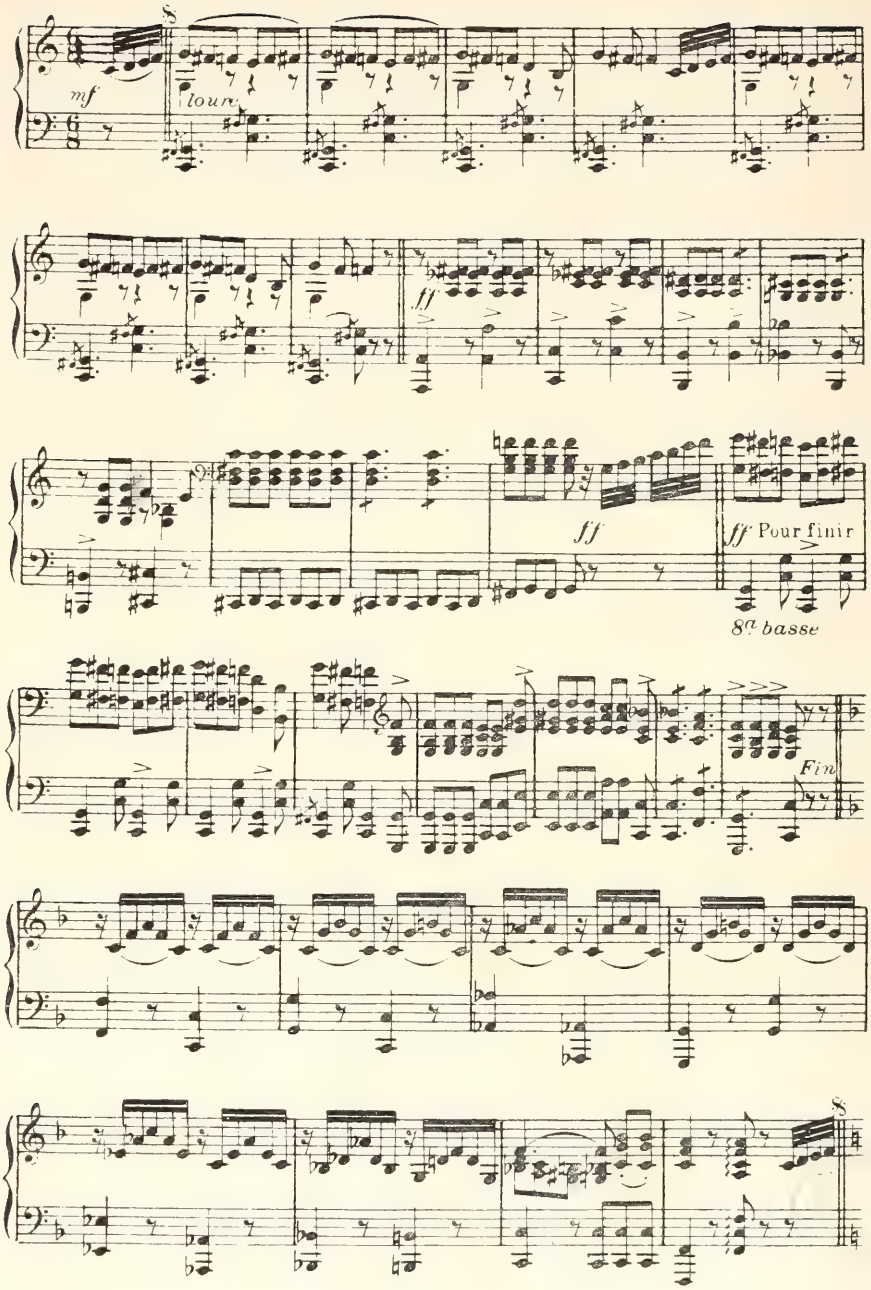
PRIMA



BOSTON PUBLIC LIBRARY

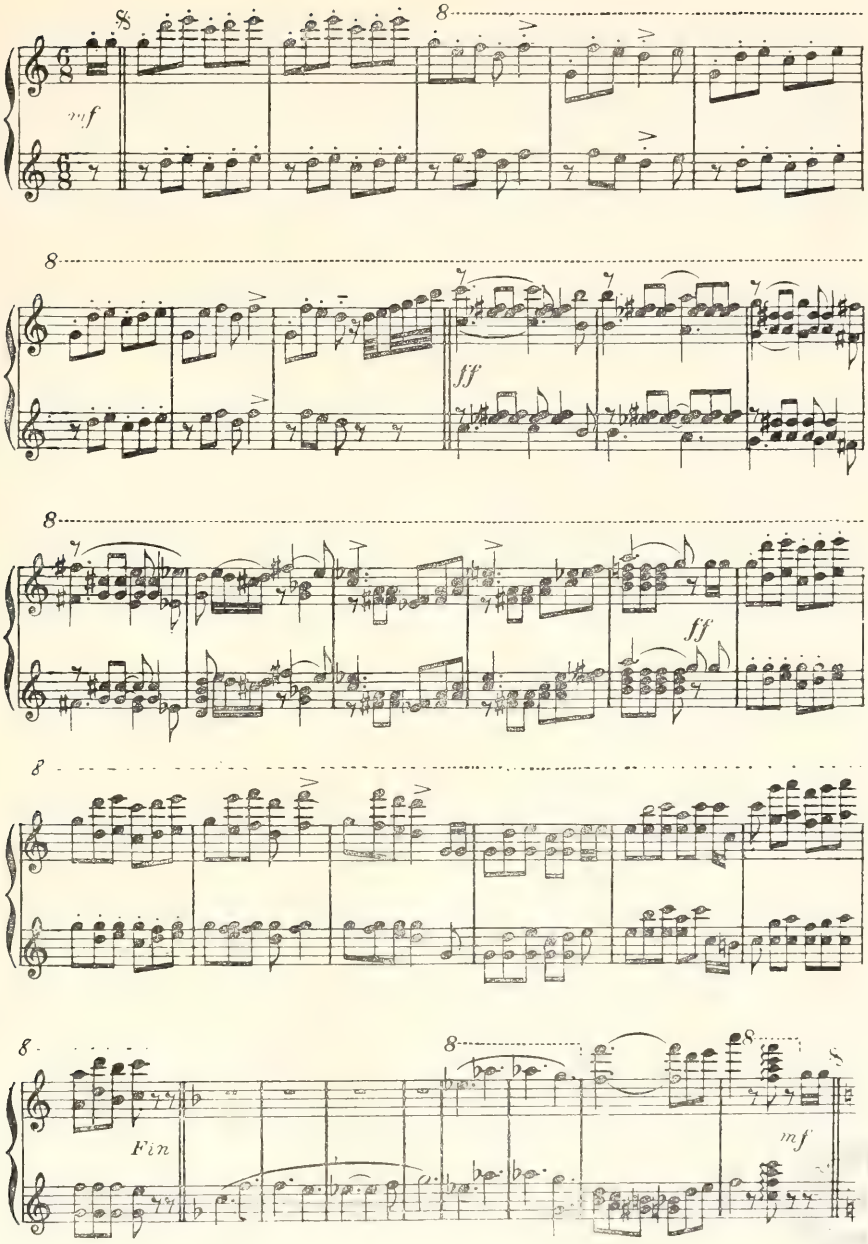
POULE

SECONDA



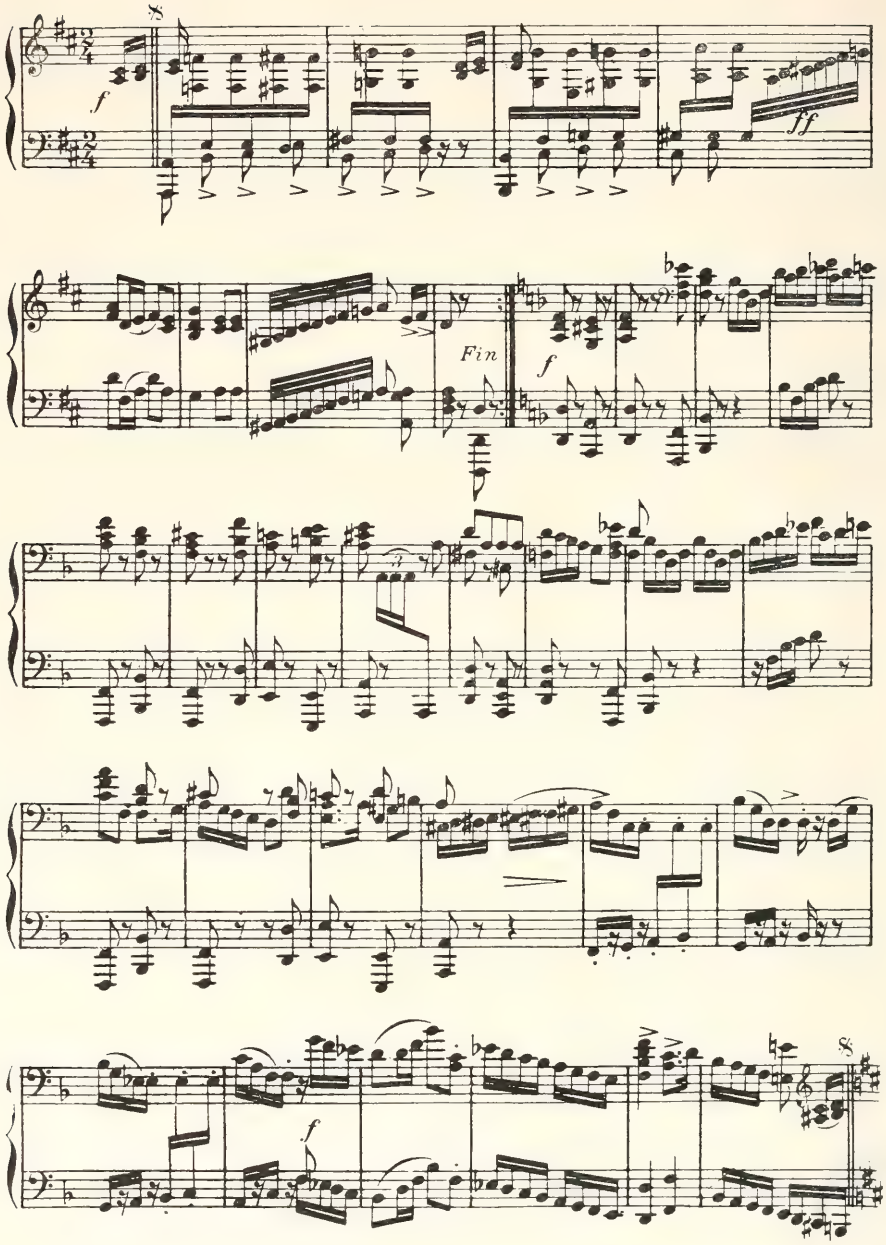
POULE

PRIMA



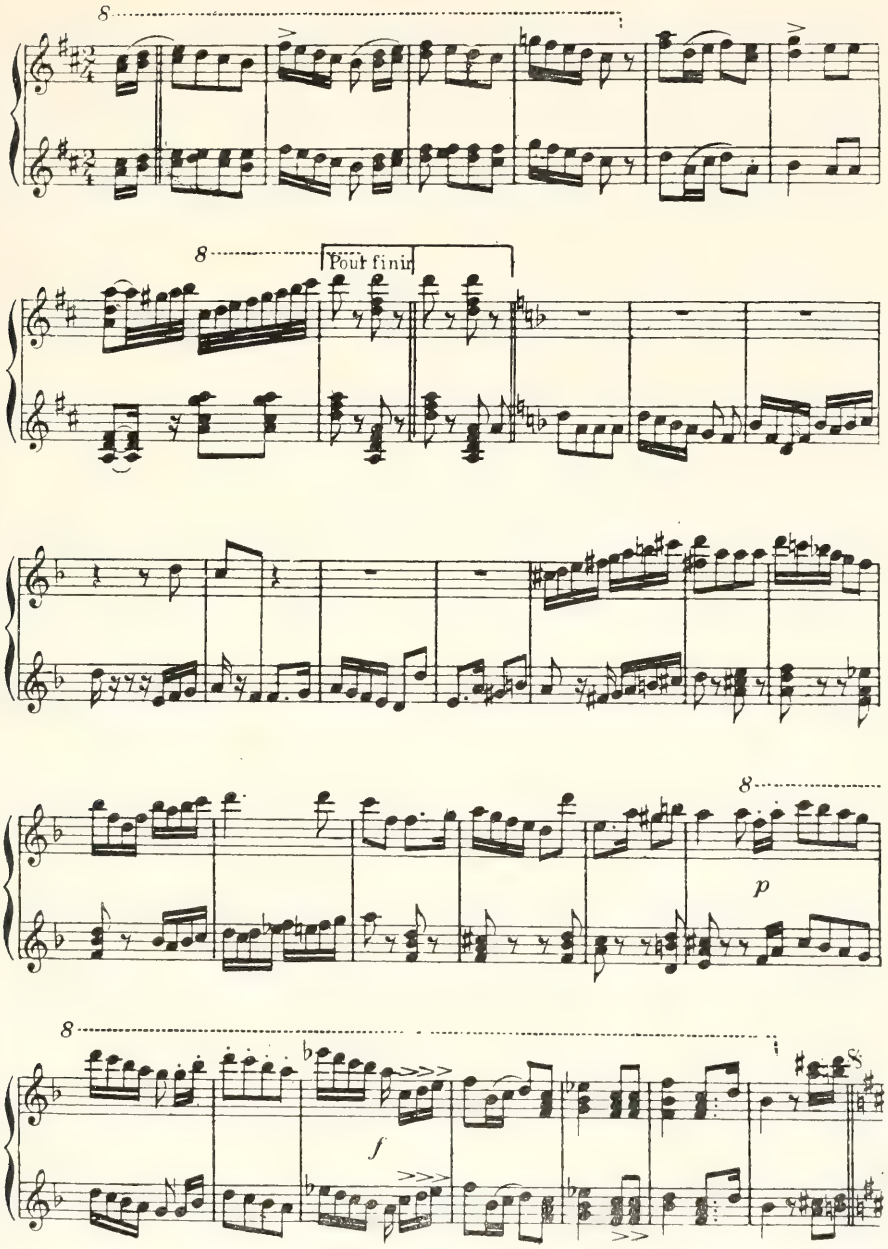
PASTOURELLE

SECONDA



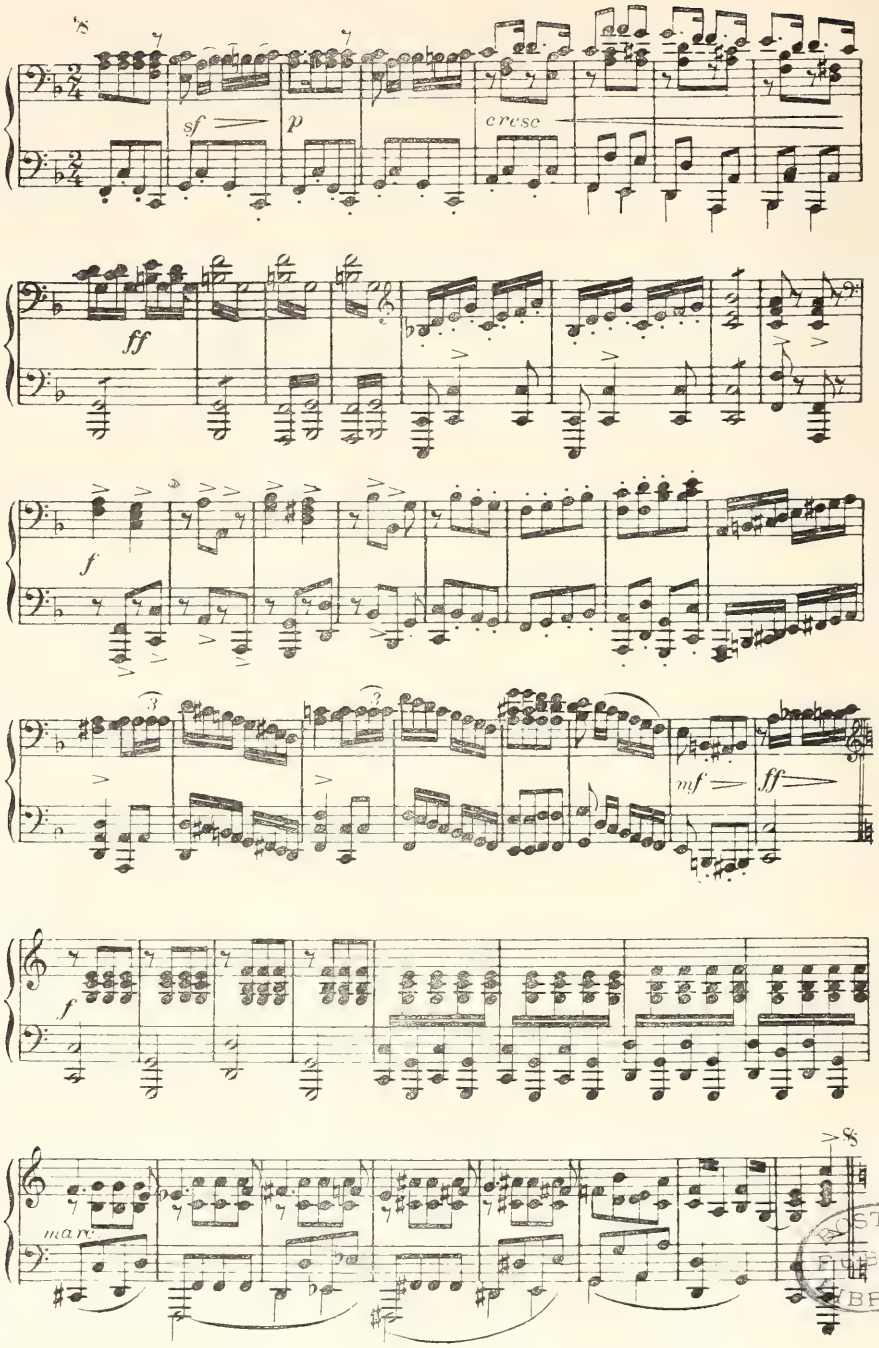
PASTOURELLE

PRIMA



GALOP

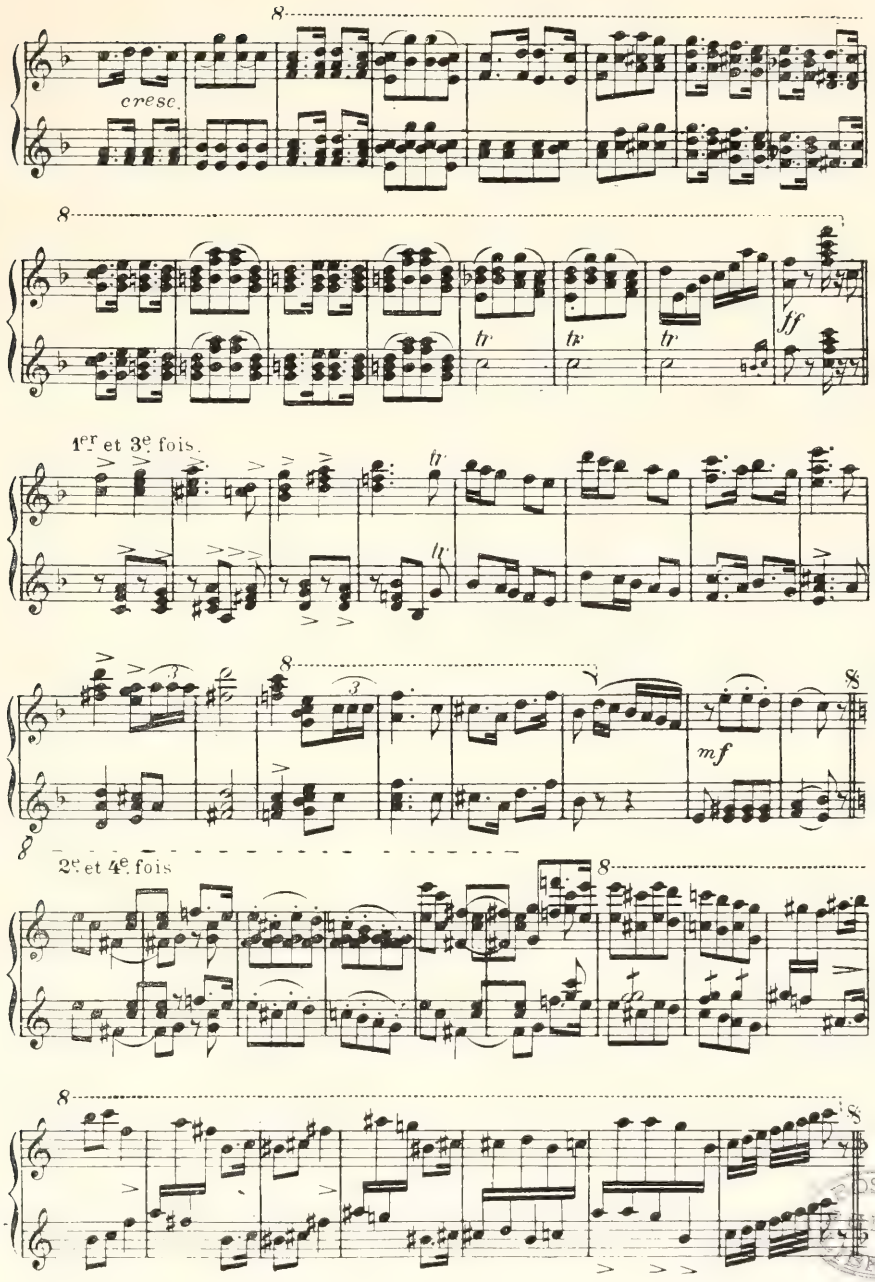
SECONDA



BOSTON PUBLIC LIBRARY

GALOP

PRIMA



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Chabrier, par E. Detaille (1887)

CADENCES ET TONALITÉS

La thèse que je vais présenter ici aussi brièvement que possible, ne constitue pas une découverte. Je ne prétends pas qu'on ne découvrira plus rien en musique, comme ce savant anglais qui proclamait définitivement close l'ère des découvertes chimiques; je ne dis pas non plus, [je ne le crois même pas], que cette thèse une fois établie conservera sa valeur pour les époques à venir. Mais j'ai seulement l'intention de mettre en lumière, de vulgariser, des tendances, des essais, des hardiesses, qui sont encore considérés comme des exceptions, et je voudrais montrer que ces exceptions apparentes doivent être envisagées comme la forme moderne de la *loi*, dans le domaine de la musique.

Les dogmes ne sont pas immuables : qu'ils soient religieux, scientifiques ou artistiques (car chaque forme de la pensée humaine a ses dogmes), ils évoluent tous avec une rapidité proportionnelle à celle de l'évolution générale de la société qu'ils semblent régir ; malgré cela, ce n'est pas toujours sans difficultés qu'une phase nouvelle remplace une phase ancienne, et bien souvent un ensemble d'idées surannées se prolonge parmi d'autres, récentes, comme les dernières traînées nuageuses d'un orage sur le ciel redevenu bleu.

C'est précisément, je crois, ce qui arrive de nos jours pour la musique, et le dogme musical que je viens attaquer présentement, est celui de la *Tonalité*.

Les historiens de la musique se plaisent à nous montrer la longue évolution de cette tonalité depuis l'antique échelle pentatonique des Chinois et des Hindous, jusqu'à la gamme actuellement en usage. Mais c'est surtout depuis le moyen âge que le phénomène devient intéressant pour nous : c'est d'abord la substitution d'une seule échelle aux nombreux modes ecclésiastiques ; puis sa transposition, à partir des différents degrés

qui la composent; puis l'emploi, pour les points de départ, des degrés chromatiques; l'introduction progressive des " altérations " *qui ne modifient pas la tonalité fondamentale;* les licences, toujours de plus en plus nombreuses et plus hardies, qui se rencontrent dans les plus austères compositions etc. etc. Il suffit d'ailleurs de lire, dans l'ordre chronologique, un certain nombre d'œuvres musicales depuis H. Schütz jusqu'à M. Debussy pour se rendre compte de l'incessant envahissement de l'écriture *pratique* dans le domaine du défendu théorique. Cependant un fait qui domine cet examen, c'est (sauf pour les œuvres modernes) l'uniformité, la rigidité de la *cadence parfaite.* [1]

Or, cette cadence parfaite est inséparable d'autres faits :

1° Unité tonale :

2° Croyance à la proximité des tonalités [sol voisin d'ut etc.] ce qui engendra cette règle d'école : le 2me thème d'une sonate doit être au relatif ou à la dominante du ton principal. Nous verrons à quoi se réduit ce ton principal, même dans certaines œuvres absolument classiques.

3° Théorie des notes attractives et toutes les règles d'Harmonie relatives à l'enchaînement des accords ;

4° Construction même de la fugue, dont nous parlerons assez longuement.

Enfin cette cadence parfaite est encore et surtout étroitement dépendante de la structure de notre gamme diatonique, et par conséquent, de la conviction enracinée encore de nos jours, que cette gamme est scientifique !

On invoque, il est vrai, à ce sujet, le parallélisme presque parfait entre la gamme tempérée, la résonnance du corps sonore et la progression par quintes successives. Or, on pourrait demander pourquoi, puisque cette correspondance n'est pas *parfaite*, il se fait que l'on considère cependant la gamme comme scientifique ? Mais vraiment ce serait jouer sur les mots et les chiffres, et produire de faibles arguments, que de contester de cette façon la légitimité de la gamme. Je demanderai seulement (après quelques auteurs) pourquoi la gamme a 7 notes et pourquoi on adopte la génération par 5tes pour trouver ces 7 notes.

Pour les réponses " scientifiques " détaillées, à ces 2 questions, je

[1] Assurément, dans le début, on trouve employée concurremment avec elle, la plagale ; mais ce n'est là qu'un de ces prolongements dont je parlais, et qui provient simplement des habitudes engendrées par le long emploi des modes d'église.

renvoie à tous les ouvrages de théorie musicale et de physique qui les ont traitées depuis 3 siècles environ ; je me borne à dire qu'elles se résument en fin de compte au cercle vicieux suivant :

1° La gamme a 7 sons parce que la génération par quintes donne 7 sons " naturels " ; les autres sont " altérés " et le dernier correspond sensiblement au 1er. [C'est la justification des musiciens.]

2° La résonnance du monocorde fournit une série de sons dont les premiers (4) correspondent à ceux de la gamme musicale et dont les autres, s'en éloignent de plus en plus. [C'est la proposition des physiciens.]

Il suffit de considérer ces deux explications, qui s'appuient l'une sur l'autre, pour se rendre compte que la gamme actuelle manque absolument de cette base scientifique qu'on lui prétend et qui la rendrait immuable ; en réalité, notre oreille occidentale s'y est habituée, comme il est facile de le voir par la comparaison avec les intervalles employés par des peuples appartenant à des civilisations différentes [voir l'échelle grecque actuelle, l'échelle hindoue etc.] ; notre gamme n'en est pas moins utile et surtout pratique ; elle répond à nos besoins beaucoup mieux probablement que si l'on se fût avisé d'instaurer une échelle sur chaque komma de l'octave, attendu que l'écriture polyphonique compliquée de nos auteurs modernes s'accommoderait mal d'une justesse si difficilement réalisable.

Je crois d'ailleurs, sans insister autrement sur le sujet, que les 7 notes de la gamme trouvent leur explication dans les théories de l'Inde, de la Chaldée, de l'Egypte, de la Grèce, et même dans les témoignages des Pères de l'Eglise, et qui se résument à ceci :

Les 7 notes de la gamme correspondent aux 7 planètes connues des anciens.

Comme, après des recherches personnelles, je suis arrivé à cette conclusion qui est également celle de M. Combarieu [à qui je laisse d'ailleurs tout l'honneur de l'avoir, le premier établie] je ne puis que renvoyer le lecteur à son très bel ouvrage : La Musique et la Magie ; je crois que les faits et documents les plus authentiques et les plus convaincants en faveur de la constitution artificielle de la gamme heptatonique s'y trouvent réunis.

Le problème se pose donc ainsi :

La gamme diatonique de 7 sons, qui est devenue celle, chromatique, de 12 sons, est légitimée par son emploi général, par les ressources qu'elle

offre et la facilité avec laquelle elle est maniée. Quelle est, en ce cas, la valeur de la cadence parfaite et de toutes les lois qui s'y rattachent ?

Autrement dit, puisque l'échelle diatonique semble aujourd'hui invulnérable, la cadence parfaite qui s'y rattache l'est-elle aussi ?

Je réponds: Non. La cadence de Dominante à Tonique n'est pas liée à la gamme d'une façon aussi étroite qu'on le croit. Une cadence affirme et affermit une tonalité ; mais elle l'affermit par son caractère concluant ; qu'elle éclate au début ou à la fin d'une phrase, elle conclut. Or, il s'agit de savoir :

1° Pourquoi elle conclut.

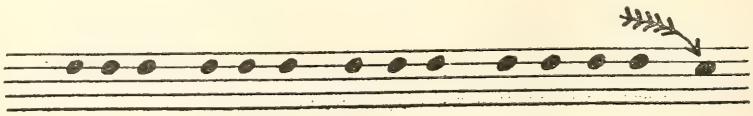
2° Si elle est seule à posséder ce pouvoir.

A la première question la réponse est à peu près unanime : elle conclut d'abord parce qu'il y a un rapport immédiat entre la fondamentale et sa 5te , et que cette fondamentale se présente alors comme le dernier terme de la résonnance, qu'on descendrait au lieu de remonter; et ensuite, parce que l'oreille y est habituée.

Réponses sans valeur : encore une fois, pourquoi choisit-on l'harmonique 3 plutôt que 2 ou 5 ? Pourquoi la 5te inférieure en usage dans toute l'antiquité n'a-t-elle plus droit de cité ? Evidemment c'est que notre sens auditif a évolué, et c'est ce qu'il faut retenir ; nous entendons autrement qu'il y a quelques centaines d'années et notre musique peut et doit ne plus obéir aux mêmes règles : l'antiquité nous présente des phases frappantes de cette évolution, et son témoignage est tellement irréfutable que je m'appuierai en partie sur lui dans ce qui suit. Tout ce qui est éducation est essentiellement modifiable, et on n'a pas le droit d'astreindre l'oreille à des formules figées par le prestige d'un dogme, lorsqu'elle est susceptible *d'entendre et comprendre autre chose, et plus de choses.*

Quant à la seconde question, à savoir : la cadence parfaite est-elle seule concluante ? il est facile d'y répondre négativement, et pour ce faire j'irai puiser mes arguments, non dans la musique harmonique, mais dans la monodie, ce qui sera, je crois, plus persuasif encore.

Il me semble, en effet, que la chute de seconde majeure a un caractère nettement conclusif et je citerai à ce propos la phrase ambrosienne suivante :



Il faut remarquer que M. d'Indy étudie également la cadence en dehors de toute préoccupation harmonique ; mais il veut absolument que la mélodie oscille de la T à la D, et vice-versa. Et nos amateurs d'interprétations " scientifiques " diraient que le *la*, constituant la seconde, est en fonction de dominante : c'est la 5te de la dominante de sol ; ce serait donc par suite d'un sentiment " instinctif " de la cadence parfaite que, même étrangers à l'harmonie, les anciens concluaient si logiquement et si parfaitement au moyen de ce second degré, qui en réalité appartient à notre formule D T. Il n'est pas besoin d'insister sur la vanité de telles interprétations, qui, pour vouloir " quand même " être scientifiques, sont outrées et invraisemblables.

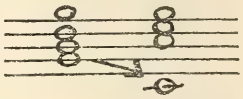
De plus comment interprêter dans le même sens le caractère, concluant de la tierce majeure ?

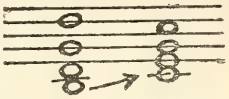
Il est vrai que c'est la 3^{ce} de l'accord parfait de tonique, mais alors, si la 3^{ce} est susceptible de former une cadence parfaite, pourquoi choisir à tout jamais la 5te ?

Il est enfin très remarquable que les cadences se présentent à nous dans un ordre chronologique [tout au moins pour la musique occidentale] : La 2de descendante, la 3^{ce} majeure, la 4te ou cadence plagale, puis la 5te ou cadence parfaite ; celle-ci semble avoir fait son temps, du moins comme loi unique, et partager son règne avec ses aînées, dans notre musique moderne.

Mais je dois encore, avant de terminer la critique particulière de la cadence, attirer l'attention sur le fait suivant : la cadence réside autant dans l'intention de l'auteur et l'exécution de l'instrumentiste ou du chanteur que dans l'enchaînement sonore ; et je ne puis m'empêcher de rappeler l'opinion de M. Schuré au sujet de notre cadence. Les Grecs, pense-t-il, par suite de l'union intime de la musique, de la poésie et du geste, concluaient avec ce dernier : le geste finissait le discours et l'action. Lorsque la mimique disparut sous l'influence des idées chrétiennes, il fallut trouver dans la musique même un élément conclusif, et ce fut la cadence. On est donc fondé à regarder la cadence comme un " geste musical " qui a eu ses modes, qui s'est développé, enrichi, affecte aujourd'hui la formule D. T,

mais n'est nullement obligé d'être figé dans un moule unique, présenté comme tel par l'enseignement dogmatique.

La cadence est tellement un geste, qu'elle en est presque la représentation graphique. Qui peut contester que la formule 

soit plus affirmative que la formule 

C'est cependant la même harmonie ; mais le premier enchaînement est plus caractéristique que le 2me à cause du mouvement mélodique sol-do, de la basse qui présente une analogie manifeste avec le geste oratoire. [Qu'on ne me fasse pas dire, surtout, que ce mouvement mélodique est une imitation *voulue* du geste oratoire !]

Donc, la cadence n'offre, pas plus que la gamme, une base scientifique ; elle n'est pas seule à posséder le caractère affirmatif qui fait son importance. C'est donc un dogme : s'il était immuable, ce serait un fait unique dans l'histoire de l'univers, car en dehors de la vérité des chiffres, rien n'est incontestable et la cadence, quoi qu'on en puisse dire, n'a rien de l'évidence mathématique. La formule D. T. est d'introduction récente dans notre musique : elle est une conséquence de l'évolution tonale ; comme celle-ci continue sa route [ainsi que nous allons le voir] la cadence dite parfaite doit évoluer parallèlement et changer de constitution ou perdre de son importance. Consacrée d'abord par l'usage, elle le fut ensuite par *l'école*, qui oppose en musique comme partout une inertie énorme (et utile en un sens) aux mouvements du sentiment.

Or, la cadence est la base de toute la musique depuis 3 siècles : d'éminents professeurs ont eu la perspicacité, pour faire analyser la musique classique, de réduire les mouvements de la basse à des 5tes et des 4tes. Mais si cette constitution harmonique a pour cause la structure de la mélodie et par conséquent de la gamme à laquelle elle appartient, en revanche, elle eut un retentissement considérable et très visible sur la mélodie qui s'est limitée — sous l'influence de l'éducation et de l'habitude — à des contours susceptibles d'être classés dans l'échelle tonale, et d'être harmonisés suivant les lois qui en dépendent et sont, en définitive, celles de la cadence.

Mais ici surgit un fait nouveau : plus nous approchons de notre époque, plus la ligne mélodique se charge de notes qui n'appartiennent pas à sa constitution initiale : ce sont les fameuses " altérations " des harmonistes et nous nous trouvons alors en face d'un véritable subterfuge pour expliquer [toujours " scientifiquement "] un fait qui paraît anormal. On peut, par exemple, en Ut majeur employer le Ré ♭ qui entraîne le la ♭ : c'est le " second degré baissé " ce qui, je crois, n'explique absolument rien ; on peut " faire un emprunt " au mode mineur et se servir du mi ♭, du la ♭. Dans l'accord de " sixte augmentée ", le fa ♯ est légitime en compagnie du la ♭ [ou du sol ♯?....] enfin " l'altération ascendante " du 6mo degré, la ♯, est bien connu de tous les élèves. On ajoute que toutes ces notes peuvent être utilisées à la condition qu'elles se résolvent naturellement. En réalité nous nous trouvons en face du fait suivant : la gamme, de diatonique qu'elle était, est devenue chromatique et on a continué à l'harmoniser avec le système diatonique ! C'est pourquoi il faut résoudre les notes altérées : aucune agrégation diatonique ne leur correspondant exactement, il faut les faire aboutir sur des notes de la gamme, dites naturelles, qui correspondent à des harmonies diatoniques. Le jour où l'on aura reconnu la légitimité de la gamme chromatique, et fondé un système d'harmonie chromatique, la résolution des notes attractives sera inutile.

Cette résolution n'a d'ailleurs rien de scientifique : pourquoi le si qui est assimilé au 15e harmonique du *do*, doit-il se résoudre sur cette note ? Pourquoi le *mi*, qui ne se trouve à côté du *fa* que par suite du classement opéré arbitrairement dans les harmoniques doit-il se résoudre sur ce voisin d'occasion ? Il y a là, un fait de convention et aussi d'usage qui se rattache à l'importance de la cadence parfaite. D'autre part les musiciens affirment presque unanimement que c'est de la résolution des notes attractives que proviennent toute la passionnalité, toute l'émotivité de la musique moderne. Je le crois parfaitement, mais je ferai observer que c'est là un fait d'ordre expressif et non d'ordre scientifique — qu'il n'y a aucune corrélation entre eux — et qu'enfin il est assez croyable que les musiciens n'auront pas toujours que cette seule ressource d'expression : ils y ont déjà ajouté le chromatisme, l'orchestration, et même..... la non — résolution des sensibles !

La constatation de ce désaccord entre la gamme et l'harmonie nous conduit à une autre constatation riche d'enseignements et de conséquences.

Comment se fait-il qu'un Beethoven ait construit un si admirable

édifice sur des bases aussi peu homogènes? Evidemment ou peut alléguer l'habitude — mais le véritable mot de l'énigme, c'est que l'oreille s'est affinée, s'est fatiguée de l'ancienne monotonie et s'est habituée à d'autres agrégations que celles fournies par le système diatonique; c'est que l'oreille, par suite d'une évolution insoupçonnée, a contredit et contredit plus que jamais la prétendue science des théoriciens ! Le fait est constatable tous les jours : l'accord de 5te augmentée est prohibé par les traités ; pourtant l'auditeur est agréablement surpris par les accords de "Pelléas et Mélisande." Et les exemples sont légions : de nos jours ils ne sont plus l'exception, mais la loi — ou tout au moins l'habitude qui devient souvent la loi.

Par un graduel enchaînement, nous nous trouvons amenés à traîter des questions de plus en plus importantes : l'oreille en s'habituant au désaccord d'une tonalité chromatique et d'une harmonie diatonique [car c'est le fond de la musique depuis plus d'un siècle] nous prouve 2 choses

1^0 La valeur toute relative de la cadence.

2^0 Son aptitude à accepter comme *musicales* des agrégations rejetées par les traités.

Quelle est donc maintenant la valeur de la Tonalité ?

Je ne dis pas qu'elle soit nulle, mais elle a infiniment diminué.

Comme il n'est pas important d'entrer dans le détail des faits, je citerai seulement les preuves les plus frappantes :

Les premières fugues, les premières suites, etc. sont absolument monotoniques. Qu'on jette un coup d'œil sur une sonate moderne : elle est criblée d'accidents, l'armature en est constamment annulée ou exagérée par les signes accidentels, dès la 2me note jusqu'à l'avant-dernière, il n'y a guère que la 1re & la dernière (et encore) qui appartiennent nettement à la tonalité indiquée par l'armature, et celle-ci semble bien plutôt destinée à localiser les thèmes principaux dans des registres déterminés, et surtout à établir un point d'appui et de comparaison pour la construction de tout l'édifice, qu'à régir, par un système diatonique déterminé, toute l'œuvre qui en est pourvue.

Qu'en conclure, si ce n'est que l'oreille et la pratique ont devancé les théories et les enseignements ? Et pourtant ce sont les chefs de la musique moderne, des artistes remarquablement instruits qui malmènent si cavalièrement les antiques lois de la tonalité.

Autre fait. On écoute un long passage écrit dans une seule tonalité. Vienne une note étrangère qui se prolonge ou se répète : la tonalité

précédente disparaît sans laisser de souvenir pour faire place à celle à laquelle appartient la note modulante. Le véritable effet expressif a lieu pendant la transition : une fois la nouvelle tonalité établie l'intérêt, l'expression nous viennent du contour mélodique, de l'orchestration, de l'harmonisation, etc. Cela revient à dire que la tonalité de Si M. n'est pas plus claire que celle de La M. ou de Sol: elle produit, après l'une d'elles, un effet de clarté au moment où elle s'impose et où les deux tonalités ne sont pas encore séparées ; la séparation faite, l'effet disparaît. Assurément cet effet peut être saisissant ; Bach l'avait utilisé dans ses cantates, Beethoven dans ses œuvres instrumentales, et M. d'Indy dans sa belle brochure sur Franck et dans son Traîté de Composition fait voir tout le parti qu'on en peut tirer. Seulement..... il faudrait généraliser : dans une œuvre symphonique, par exemple, où tout l'intérêt, toute l'expression proviennent de la musique seule, et par conséquent, où *tout* doit concourir à les faire naître, la modulation habile ne nous donne qu'une satisfaction intermittente, puisque le saisissement produit dure à peu près l'instant de cette modulation..... où alors, il faudrait moduler tout le temps ! Et c'est à peu près ce qui arrive avec le chromatisme et une harmonie appropriée, qui, bien que ne figurant pas encore dans les traités, sont employés déjà couramment par les éclaireurs de l'art musical.

De l'établissement des faits précédents résulte la conséquence la plus importante de la présente thèse. Elle touche à la construction musicale elle-même, et s'attaque aux lois qui régissent l'édification de la fugue et de la sonate. J'ai peut-être quelque témérité à exposer les idées suivantes, puisqu'elles constituent une opposition aux enseignements des maîtres les plus incontestés et les plus vénérés. Pourtant comme elles résultent logiquement des conclusions qui précèdent, je crois devoir pousser jusqu'au bout mes déductions.

Pourquoi s'obstine-t-on à construire des fugues monotoniques ?

Pourquoi le 2me motif d'une sonate est-il à un ton voisin de celui du début ? Je sais qu'à la première question on objecte l'autorité de Bach : toutes ses fugues sont monotoniques, même les plus longues, et elles forment, par leurs entrées successives et régulières une vaste cadence. Je suis persuadé que cette objection n'a pas de valeur : d'abord j'ai fait remarquer la fragilité de la valeur attribuée à la cadence, je n'y reviens donc pas; ensuite, Bach a *créé* la fugue [malgré tous ses précurseurs], il faut donc le replacer à son époque : la nouvelle tonalité était encore mal établie, quoi qu'on en

dise, et en tous cas on n'en avait pas découvert toutes les ressources ; de plus le " Clavecin bien tempéré " de 1722 fait usage *contre la coutume*, de toutes les tonalités : certaines d'entre elles [d'une armature très chargée] étaient inusitées dans la pratique, d'autres rarement employées ; les témoignagnes sont, à ce sujet, irréfutables. Ajoutons que la fugue typique est celle d'orgue, qui a conservé toute l'austérité de l'atmosphère ecclésiastique. Les autres formes instrumentales, la Suite en particulier, étaient monotoniques. Quoi d'étonnant à ce que la fugue le fût ? Et c'était même sous ce rapport la forme la plus perfectionnée, puisqu'elle faisait entendre le sujet principal à des tons relativement éloignés [2me degré, 3me mineurs]. De la structure monotonique de la fugue de Bach, on ne peut donc tirer un argument qui justifie la copie servile qu'on en a fait depuis 200 ans : persister dans la " fugue d'école " c'est arrêter volontairement son évolution.

De plus, j'ajouterai qu'il y a eu erreur d'interprétation, quant aux entrées successives de la fugue : ces entrées correspondent à une constitution *rythmique* et non *tonale* de cette forme, comme il est facile de s'en rendre compte par l'analyse rythmique des fugues de clavecin et surtout d'orgue. La liberté avec laquelle Bach dispose ses entrées, l'absence de certaines d'entre elles, qui devraient pourtant figurer, si véritablement c'est le régime tonal qui domine, etc. ne peuvent s'expliquer que par un équilibre rythmique. Si l'on considère alors la succession des entrées d'une fugue de Bach, comme dominées par le souci ou l'intuition d'un agencement régi par le rythme et non la tonalité, on se trouve parfaitement fondé à proclamer que ces différentes entrées ne sont pas astreintes à former une cadence tonale, et que leur enchaînement doit avoir pour but, seulement, de souligner par des modulations les phases les plus caractéristiques, les strophes, les systèmes etc. : par conséquent le choix des tonalités affectées à ces entrées ne dépend que du caractère général qu'on veut donner à l'œuvre d'art, et n'est donc astreint qu'à cette sorte de symétrie expressive, qui constitue, au-dessus de la structure scholastique, un rythme poétique, musical et artistique, très supérieur et d'origine beaucoup plus intuitive que scientifique.

Pour la sonate, la différence de tonalité entre le 2me thème et le premier n'est que l'extension et la consécration par l'usage, de la disposition adoptée dans la suite primitive ; donc, d'un enchaînement historique très naturel (comme pour la fugue) à une époque où l'emploi des tons " éloignés " était rare.

Ajoutons à cela que la science très peu étendue des instrumentistes était un obstacle sérieux aux armatures chargées ainsi qu'au trop grand nombre d'accidents nécessités par de nombreuses modulations : il faut se souvenir qu'à la fin du XIX s. les musiciens de certains grands orchestres déclaraient impossible à jouer certain passage de Franck. Beethoven, déjà, rencontra les mêmes difficultés !

Il était donc naturel que pour varier la tonalité initiale, (ut par ex.) on n'employât que le ton de sol, introduisant seulement le fa ♯, ou fa avec si ♭, ou la min. avec sol ♯. Si le ton de sol l'emporte, c'est, comme je l'ai fait pressentir plus haut, à cause de l'importance toujours grandissante de la cadence parfaite. Mais ce qui est consacré par une époque ne l'est pas pour une autre : et nous avons le droit de nous demander si depuis la généralisation de la tonalité chromatique il est encore logique que le 2me thème d'une sonate soit à la Dominante ou au relatif majeur du ton initial. Je crois inutile de revenir sur ce que j'ai dit précédemment et qui contient la réponse à cette question. Le peu d'importance d'une tonalité dès qu'elle est remplacée par une autre, le peu de persistance de la 1re et son évanouissement au bout de quelques notes, suffisent à prouver qu'il n'y a plus aujourd'hui aucun lien réel, pratique, et obligatoire, entre le 1^r^ et le 2me thème d'une sonate, au point de vue tonal. L'habitude d'intercaler entre eux deux un pont souvent étendu et modulant, a détruit au reste la prépondérance illusoire du ton initial, dit ton principal.

Beethoven avait déjà réalisé ce progrès dans certaines de ses œuvres [voir par exemple sonate 31 n° 1, 0.53-0.81 etc.] où un éminent maître moderne s'étonne de voir que le 2me thème est, par exemple, en si, alors que le premier est en sol. Assurément, c'est une exception chez Beethoven, qui était encore sous l'influence de son époque, et qui eut assez à faire de renouveler les *formes*, sans s'occuper particulièrement de la *tonalité ;* mais cela prouve aussi qu'il ne voyait pas une absolue nécessité à écrire le 2me thème à un ton voisin du 1^r^. Le choix de cette 2me tonalité dépendra d'une foule de circonstances, principalement de la tonalité à laquelle aboutit le développement musical du thème initial ou du pont — de l'allure même du 2me thème — du régistre où il doit se faire entendre etc. Mais il ne peut au nom d'aucune loi, d'aucune expérience, être déterminé à l'avance par la tonalité dite principale, souvent effacée elle-même dès les premières mesures.

Il reste un point à examiner : Une pièce musicale doit-elle finir dans

la tonalité où elle débute ? Je dis : *oui ;* non pour satisfaire les lois de la tonalité, mais celles de ce rythme tout artistique dont je parlais tout à l'heure.

Les deux piliers sur lesquels s'appuie l'arche d'un pont sont égaux, et sont coupés par un même plan horizontal : nous aimons à retrouver cette symétrie dans toute œuvre artistique et principalement musicale. A vrai dire, elle satisfait l'œil, l'intelligence surtout de l'auteur, mais peu l'oreille de l'auditeur, qui, je m'en suis rendu compte, ne pense que bien rarement à comparer le point de départ et le point d'arrivée ; je me suis à cet effet, amusé à écrire une assez longue composition [car il n'en existe pas à ma connaissance, de cette forme, dans les éditions actuelles] qui débute en ut ♭ passe par de nombreuses tonalités et se termine après une importante péroraison en ut ♯ Maj. Personne, en l'entendant, n'a jamais songé à remarquer que je commençais dans un ton et finissais dans un autre : preuve frappante de l'effacement d'une tonalité par l'imposition d'une autre, et aussi que l'auditeur n'est pas gêné par un manque de symétrie qui contrarie vivement l'auteur.

Je crois donc que ce qui doit dominer la composition, c'est l'intelligence *du rythme*, de la *proportion*, de la *symétrie artistiques* et non les lois tonales dont je ne conteste pas l'importance et la légitimité pour les périodes antérieures, mais qui sont à peu près illusoires de nos jours, comme je pense l'avoir établi.

Je ne puis que refaire ici l'observation du début : Je n'ai rien découvert, j'ai seulement mis en valeur des faits devenus courants, devenus la loi et qui réduisent l'autorité des dogmes actuellement imposés par les écoles. Ainsi, l'ancienne tonalité plain-chantaise subsistait et semblait régner en maîtresse au temps de Glaréan, alors que depuis 3 ou 4 siècles les compositeurs du peuple se servaient de la gamme actuelle, exclue du système ecclésiastique.

Il n'est pas besoin, je pense, d'insister sur les " faits courants " dont je veux parler : la musique de Claude Debussy d'une part, celle de R. Strauss d'autre part, que les théoriciens se font forts de ramener à l'étroitesse de leurs traités, d'analyser et de condenser dans leurs formules de cadence, sont l'irréfutable preuve que l'échelle chromatique règne, sans prépondérance des degrés dits " naturels " sur les degrés dits " altérés. " Les uns comme les autres sont des produits légitimes de la génération des sons par Quintes, et ils ont tous la même importance dans l'échelle moderne : c'est

au compositeur à les disposer suivant un ordre adapté à ce qu'il veut peindre ou exprimer.

Je résume donc ici les conclusions auxquelles nous nous sommes arrêtés au cours de cette étude. Je ne me dissimule pas les nombreuses objections de détail qu'elles peuvent soulever ; mais j'ose espérer néanmoins qu'un jour viendra, où elles auront place dans les traités de solfège, d'harmonie et de composition musicale.

1° La gamme est la série des sons chromatiques contenus dans l'octave.

2° La cadence parfaite n'a pas plus de valeur que la cadence au 2e degré, ou plagale etc. Le choix de la cadence dépendra de la nature de la phrase musicale.

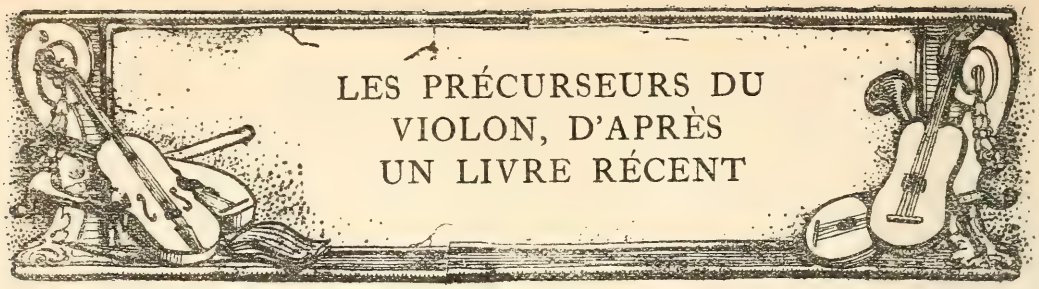
3° La résolution des notes attractives, nécessaire avec un système d'harmonie diatonique devient inutile avec une harmonie chromatique [qu'il faudrait peut-être instituer ?.....]

4° L'enchaînement traditionnel des tonalités de la fugue et de la sonate n'est plus impératif pour la composition moderne.

5° Les lois de la construction musicale dérivent directement du rythme, c'est-à-dire de l'équilibre dans l'étendue, la forme, l'importance, et le degré d'émotivité des fragments constitutifs de l'édifice musical.

Il va sans dire que ces réformes bien loin de supprimer l'étude de la musique classique ne font que l'instaurer sur des bases nouvelles : les fugues de Bach deviennent une source d'enseignements, dont les rythmiciens allemands eux-mêmes, Westphal excepté, ne soupçonnèrent peut-être pas la richesse inépuisable.

A. Machabey.



LES PRÉCURSEURS DU VIOLON, D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT

Communication faite à la Société Internationale de Musique dans sa séance du 17 février.

MESSIEURS,

Dans le courant de l'année dernière, notre distinguée collègue Miss Kathleen Schlesinger, publia à Londres, un livre très documenté, [1] attribuant à notre quatuor à cordes une origine différente de celle que les auteurs lui ont assignée jusqu'à ce jour. Ce qui m'a fait si longtemps différer le moment de vous présenter cet ouvrage, malgré le désir que j'en avais, c'est la foule d'incertitudes nouvelles qu'il ajoutait à mes incertitudes anciennes, et aussi, dois-je le dire, la crainte que, vu sa nature, vous ne vous en désintéressiez.

Cependant un tel sujet me parait devoir entrer naturellement dans le cadre d'études de musicologie, études où il n'est pas toujours suffisant de s'occuper uniquement de l'évolution de la pensée, mais où il est parfois nécessaire de connaître parallèlement les moyens matériels par lesquels cette pensée fut exprimée. Cette branche de la musicologie a peu d'adeptes, et je ne serais pas éloigné d'imputer bien des insuccès à ce que nous avons fait porter nos recherches uniquement sur la théorie, en négligeant de vouloir connaître comment cette théorie fut réalisée matériellement. La création d'un *corpus* iconographique rendrait de grands services dans ce sens, et je crois savoir que notre regretté collègue Aubry y avait songé pour son usage personnel. Laisserons-nous à l'Etranger l'initiative d'une telle entreprise ?

La musique, comme les autres arts, vit de réalisations, non de spéculations, et elle peut se passer, sans cesser d'exister, de tout l'appareil scientifique dont on a des tendances à vouloir l'envelopper. Nous ignorerions le rapport numérique ou de vibrations existant entre les deux notes d'une quinte, que notre oreille n'en constaterait pas moins la justesse ou la fausseté, aussi exactement que l'appareil de physique le plus parfait, sans l'ombre d'une hésitation, d'un seul coup. Ce n'est donc pas le calcul cérébral qui est juge dans ce cas, c'est le sens de l'ouïe. Le calcul vient seulement constater un phénomène se produisant dans un de nos sens, et le traduire, pour le mettre à la portée de notre intellect. La plus belle composition n'existe pas musicalement, s'il nous manque les moyens matériels de l'exécuter, et Beethoven devenu sourd, resta encore musicien par la seule force du souvenir : il n'est pas de musicien né sourd, pas plus qu'il n'y a de peintre né aveugle. Il pourrait se trouver un statuaire dans ces conditions.

Il parait donc impossible de comprendre un art passé à qui en ignore la réalisation, et même, pour la musique, toute pensée transcrite dans un autre ton, réalisée sur un autre instrument, ou chantée par un autre voix est *musicalement* pervertie, alors que *scientifiquement* elle peut paraître identique. Quand il s'agit de musique vocale, cela s'étend au delà du timbre et du registre, la question de langue et d'accent tonique intervenant à son tour.

[1] *The instruments of the modern Orchestra and early records of the precursors of the violin family.* (London W. Reeves 2 vol. in-8° 1910.)

Pour rester dans le domaine instrumental, il serait bien intéressant par exemple, de savoir comment les grecs et les romains jouaient de ces fameuses cithares dont les écrivains anciens font tant de cas, qui eurent leurs Paganinis *Citharœdi*, et qui inspirèrent à l'empereur Néron une telle passion. Nous pourrions certainement nous en faire une idée peut-être éloignée, mais au moins correcte, si nous voulions un instant cesser de lire pour regarder, car les documents abondent, les musées en sont remplis : Vases grecs, vases romains, bas reliefs, statues, images de toutes sortes. Qu'y trouvons-nous presqu'invariablement ?

L'exécutant tenant de la main droite le plectre, destiné ainsi que son nom l'indique, à frapper les cordes ou à les frotter violemment. Pourquoi cet objet ? évidemment en vue de ménager les doigts délicats : le coup frappé devant être énergique ou rapide, et cela probablement à seule fin d'avoir la possibilité de faire sonner plusieurs cordes simultanément. La position de la main gauche va confirmer notre hypothèse. Les doigts ne sont pas posés arrondis sur les cordes comme pour les pincer, ainsi que le font les harpistes ; la main est ouverte, et les phalanges sont posées à plat, position dans laquelle il est impossible de mettre une corde en vibration. Pourquoi ? C'est bien simple. Les doigts ont seulement pour but de servir d'étouffoirs, d'empêcher certaines cordes de vibrer, tandis que les autres, celles restées libres, entreront en vibration lorsqu'elles seront frappées par le plectre. Aussi voyons-nous sur certains vases grecs et romains représentés des citharistes en train de jouer, et ayant deux ou trois doigts posés sur une seule corde. Tout cela est généralement dessiné avec la netteté et le précision que les anciens ont sû mettre dans leurs productions artistiques, et qui en font en même temps des œuvres documentaires.

D'autres fois, nous voyons l'exécutant privé du plectre, et jouant des deux mains. Alors, tandis que la main gauche garde la position dont j'ai parlé plus haut, les doigts de la main droite sont serrés les uns contre les autres, et le bras est levé dans l'attitude que l'on prendrait si l'on allait frapper violemment. Et c'est de la même manière que les anciens Egyptiens jouaient eux aussi de la Kithara. Il est bien entendu qu'il est question ici de la Cithare, et non de la harpe ou analogues.

Et si ces hypothèses suggérées par une représentation matérielle se justifiaient, elles impliqueraient l'idée que les anciens ont pratiqué l'harmonie. J'y songeais encore une fois en voyant défiler sous mes yeux les images de documentation excellente sur la Cithare qui abondent dans le livre de Miss Schlesinger. Mais, ainsi que je l'ai dit en commençant, tel n'est pas le but de cet ouvrage. Il s'agit de déterminer l'origine des instruments de la famille du violon. Jusqu'à présent, on avait admis d'une façon générale que cette famille devait son origine à l'Inde, où, depuis les temps les plus reculés on a joué d'un instrument à archet assez primitif appelé *ravanastron*. Cet instrument ne se perfectionna pas, et maintenant il est abandonné au peuple de la dernière classe, et à de pauvres moines bouddhistes qui vont de porte en porte, demander l'aumône. D'après la tradition de l'Inde, il a été inventé par Ravana, roi de Ceylan, cinq mille ans avant l'ère chrétienne. Le *ravanastron*, ou plutôt l'une de ses transformations, en passant chez d'autres peuples, est devenu le *rebab* des Arabes, introduit en Espagne au 8me siècle, par les Maures. Ici se présente un document écrit, qui embrouille singulièrement la question : c'est le poëme de Venance Fortunat, évêque de Poitiers, signalant vers 570 l'existence du crowt. Or, si l'on admet que cet instrument d'origine celtique était déjà un instrument à archet du temps de l'évêque en question, et rien ne l'indique, ni un écrit, ni un monument figuré ou une image quelconque, *il faudrait remonter à l'origine indo-germanique des celtes, pour y reconnaître la filiation avec le ravanastron*. Rien n'est moins certain, et au contraire, les documents semblent concorder pour nous apprendre que l'on n'appliqua l'archet au crowt que vers le onzième siècle, et qu'auparavant les cordes en étaient pincées comme

dans la *rota*. Pour ce dernier instrument, il ne saurait plus y avoir de doutes, depuis la mise en lumière de la phrase du moine Notker de St Gall (une des 3 écoles de musique fondées par Charlemagne), phrase datant de la 2me moitié du 10me siècle :

" Les lyres et les rotes ont respectivement 7 cordes et ces 7 cordes sont mises en vibration par le même moyen " qui corrobore la lettre de Cuthbert, archevêque de Canterbury (750) dans lesquelles il est dit que la cythare et la rota sont une seule et même chose. J'ajouterai que ni l'antiquité grecque ni l'antiquité romaine ne paraissent avoir connu l'emploi de l'archet, puisqu'aucun écrit n'en parle, et qu'on ne le voit figurer sur aucun monument.

D'autre part, si comme nous le supposons, l'archet fut introduit en Europe avec le rebab par les Maures, un document probant nous apprend qu'il était connu au commencement du 9me siècle : Le manuscrit de l'abbé Gerbert nous montre un instrument monocorde, en forme de poire, n'ayant rien de commun avec le crowt, et mis en vibrations par une main tenant un archet.

En se basant sur ce fait que le crowt ne fut pas en Europe l'instrument à archet révélé, tombé du ciel ou créé d'une pièce, mais que l'adjonction de l'archet n'est qu'un épisode de plus aux transformations subies par lui, puisque pendant longtemps il fut seulement pincé puis servit à double fin, pincé et frotté, puis finalement seulement frotté, et que d'autres instruments furent munis de l'archet bien avant lui, Miss Schlesinger a cru devoir écarter complètement la question d'archet, pour établir la généalogie du plus noble des instruments en considérant uniquement la forme du corps sonore.

Le paradoxe posé, et l'archet mis hors de cause, l'auteur établit que deux familles bien distinctes d'instruments à cordes ont existé depuis la plus haute antiquité : la première, ayant pour ancêtre la *lyre* ou *Chelis*, à fond fortement voûté et creusé d'une seule pièce, par conséquent sans éclisses, avec une table d'harmonie absolument plate ; la seconde, dérivant de la *Ketharah* asiatique devenue la *cithara* grecque, ayant le dos et la table d'harmonie relativement plats, et reliés par des éclisses placées perpendiculairement à l'un et à l'autre. Il est à noter que les monuments anciens reproduisent une foule d'instruments à cordes munis de manches, semblables à la mandoline, la pandoura etc., appartenant donc à la première famille, tandis que, à part deux exemples douteux, que le consciencieux auteur ne manque pas de nous donner, ils ne nous représentent nulle part des instruments munis de manches ayant la forme plate, et pourvus d'éclisses. Chose curieuse, depuis l'origine, nous voyons ces deux dynasties vivre et se perpétuer parallèlement, non seulement, dans les instruments à cordes pincées comme la mandoline et la guitare, mais aussi dans les instruments à archet, où l'antique rebec n'est jamais complètement évincé par les violes et les violons. Déchu au rang d'instrument pour ménétriers, il les cotoie longtemps, puis avant de disparaître, il s'anoblit tout d'un coup, devient la pochette gondole ou bateau, et continue sous cette forme à servir Terpichore, jusqu'à la révolution française.

Il semble donc bien probable que les instruments de la famille du violon, caractérisés précisement par les éclisses et le peu d'élévation des voûtes du fond et de la table, dérivent de la cithare. Où ? Comment ? Sous quelle influence ? A quelle époque la transformation s'est-elle produite ? Voilà ce que la sagacité de l'auteur a crû devoir trouver dans un manuscrit appelé le psaultier d'Utrecht. La date et l'origine de ce manuscrit sont incertaines, et différents spécialistes les ont cherchées sans se mettre d'accord. Il parait sage de ne pas le faire remonter au delà du 9me siècle de notre ère. Quelques archéologues y trouvent les signes certains d'une origine orientale ; les scènes, les costumes, les ornements, la faune et la flore, tout semble dénoter l'œuvre d'un artiste vivant à Alexandrie avant la destruction de la bibliothèque (638), ou tout au moins la copie d'une telle œuvre.

cliché W. Reeves

Le Roi David

miniature du psaultier de Lothaire, IXme siècle

cliché W. Reeves

Bas relief antique montrant la Cithare et le Barbiton. (Musée du Louvre).

Les illustrations de ce psaultier montrent quelques petits bonhommes armés d'instruments à cordes pincées, parmi lesquels on peut reconnaître la cithare, puis sa première transformation la rota, et enfin une sorte qui nous est inconnue. On dirait le corps d'une cithare privée de ses colonnettes et de leur traverse (Kerata et Zugon), et auquel on aurait adapté un manche d'une longueur hors de proportion, trop long, comme en ont beaucoup d'instruments orientaux anciens ; sur l'un d'eux on voit très nettement des frettes indiquant la division des cordes, comme en sont pourvues les guitares modernes ou les violes anciennes. Miss Schlesinger voit dans ces images la représentation des transformations qu'a subie la cithare pour devenir la viole.

Nous nous figurons volontiers une transition lente et logique s'opérant dans la transformation de la cithare en rota, de la rota en crowt. Ce dernier muni de l'archet est déjà la viole ou le violon primitif. Pour lui donner la forme définitive, il ne reste plus qu'à supprimer les deux bras de la rote devenus inutiles, et le manche se dégage avec sa longueur normale.

Miss Schlesinger préfère, en se basant sur cet unique manuscrit de date et d'origine incertaines, abandonner le crowt, et admettre à la cithare l'adjonction d'un manche de longueur anormale, concordant avec la suppression des parties devenues inutiles.

Nous supposons que la transformation s'est faite en Occident, tandis que l'auteur la veut en Orient.

Si fragile que nous paraisse cette partie de la thèse, j'estime que la circonspection est de rigueur en ces matières. Ainsi nous trouvons le dessin d'un violon de forme guitare à archet, dans un manuscrit grec datant de 1066, écrit à Cœsarée par l'archiprêtre Théodorus. Cet instrument oriental est en avance sur ceux de la même forme que nous ne voyons guère apparaître en Occident avant le 12me siècle.

L'histoire est complexe en général ; l'histoire de l'art l'est au plus haut degré. Elle est intimement liée aux migrations des peuples, aux pérégrinations des voyageurs pacifiques, et aux guerres de conquêtes. De cette variété de contacts plus ou moins prolongés, naissent de nouvelles combinaisons, où nous trouvons que ni la race ni le climat n'influent sur l'art, et où se présente parfois le contraste singulier du vaincu adoptant l'esthétique du vainqueur, tandis qu'ailleurs les vainqueurs sont envahis et vaincus à leur tour par l'idéal artistique de ceux qu'ils viennent d'asservir.

Nous voyons pour l'Espagne trois sources d'importation :

1° L'Asie faisant connaître à ce pays par l'intermédiaire de voyageurs comme les phéniciens, la kitarah qu'elle avait déjà donnée aux grecs.

2° Rome apportant à son tour la cithare et la lyre, qu'elle tenait des grecs.

3° Les maures, introduisant lors de leur conquête, leurs instruments à cordes pincées.

Pour la Gaule que se passe-t-il ?

D'après le témoignage de Diodore, c. à d. Avant Jules César, les Gaulois auraient eu des bardes qui se servaient d'un instrument semblable à la lyre. De qui tenaient-ils cet instrument ? Peut-être des Ibères ?

Les Bretons aussi possédèrent la lyre, bien avant les temps historiques et les invasions connues. L'axiome cher à Fétis : *Tout ce qui est dans l'Occident vient de l'Orient*, serait peut-être vrai seulement à partir d'une certaine époque, et savons-nous si l'Orient n'a pas fait là que rendre à l'Occident ce qu'il tenait de lui à des époques antérieures ?

Un point me reste à examiner, et j'aurais aimé le voir au moins soupçonné dans le livre qui nous occupe : puisque l'archet est connu depuis une si haute antiquité, pourquoi la généralisation de son emploi en est-elle si moderne ?

Mettons encore une fois notre méthode en pratique, et examinons avant de disserter.

Nous avons sous les yeux toute la famille des instruments à archet de l'Inde, depuis le Ravanastran cinquante fois centenaire, jusqu'à la Sârangî et ses congénères. Prenons maintenant la famille du Rebab arabe depuis la conquête Maure, jusqu'au rebec européen. Nous nous rendons compte, sans qu'il y ait l'ombre d'un doute possible, que la sonorité de tels instruments devait être extrêmement faible, presque nulle. Il leur manquait la chose essentielle, sans laquelle il ne peut y avoir de sonorité dans le vrai sens du mot et qui est l'âme de notre quatuor, je l'ai nommée : *l'âme* tout simplement. Dans les instruments indiens, la table d'harmonie est une peau tendue sans ouvertures. Par où aurait-on pu fixer l'âme, et en admettant qu'on y ait réussi, à quoi aurait-elle servi, devant la minceur et le peu de résistance de cette table ? Quant aux instruments genre rebec, à table d'harmonie en bois, plate, nous les trouvons dans les temps anciens, et même jusqu'au 17me siècle, presque toujours ornés de rosaces sculptées, ajourées, plus ou moins grandes, mais par lesquelles il eut été impossible de poser et de régler une âme. Les rebecs à ouies normales et bien posées sont rares, et beaucoup sont des objets de curiosité de fabrication moderne et de haute fantaisie.

Fait digne d'attention, alors qu'apparaissent, même assez tôt des instruments, munis d'ouïes admettant la possibilité d'une âme, et capables de produire une sonorité incomparablement supérieure, nous voyons parallèlement se perpétuer la famille de ces instruments à sonorité minime et défectueuse, et cela jusqu'au cœur du 17me siècle, âge d'or de la lutherie italienne. Il est probable que, tandis que des esprits éclairés et des oreilles délicates encourageaient les progrès dûs à cette invention merveilleuse, *l'âme*, des retardataires continuaient, au nom de la sainte routine, à préférer des sonorités de mauvaise qualité. Et cela n'est pas pour nous surprendre ! Nous savons que les violes jouirent encore longtemps d'une certaine faveur, alors que le quatuor à cordes était définitivement constitué depuis plus d'un siècle.

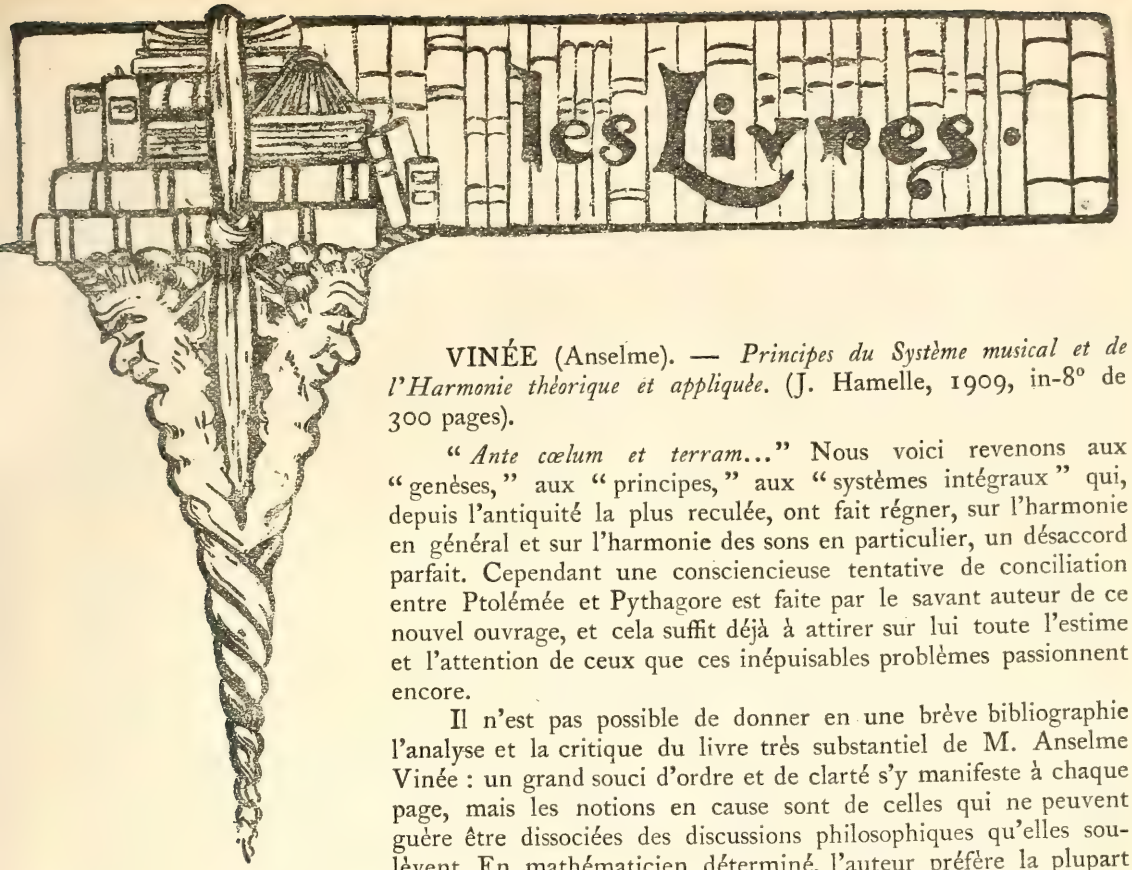
Il semble impossible de déterminer quand l'âme fut trouvée, et de connaître le nom de son inventeur, sans lequel notre musique symphonique moderne n'existerait pas.

On a rarement l'occasion de se rendre compte de l'infériorité sonore des instruments à archet par rapport à la guitare et à la mandoline, lorsqu'ils sont joués en plein air. Ecoutez dans ces conditions un ensemble ainsi composé : de loin, vous ne percevrez pas le son des cordes frottées ; seules, les mandolines et les guitares parleront à votre oreille. En vous rapprochant beaucoup, vous finirez par entendre peu à peu les violons, altos et violoncelles. Ces instruments acquièrent toute leur puissance uniquement dans la salle de concert, et encore faut-il que cette dernière soit construite dans des proportions favorables.

Vous semble-t-il hardi de déduire d'une telle observation que les instruments à archet durent prendre toute leur importance dans des pays au climat tempéré, où la vie publique et privée se passe presque complètement dans les habitations. Il n'est pas ridicule de supposer que si les grecs et les romains connurent les instruments à archet primitifs et sans âme des indiens, c'est à dire doués d'une sonorité infime, ils les méprisèrent, leur préférant les cithares éclatantes. Et de même encore aujourd'hui, le peuple italien et espagnol vivant beaucoup en plein air, a une prédilection pour la guitare et la mandoline, qui ne se pratiquent guère dans les pays au climat plus rude comme l'Angleterre, l'Allemagne et la France.

Miss Schlesinger a recherché les origines de la famille du violon, en faisant abstraction de l'archet, et en s'intéressant uniquement à la forme du corps sonore. Je concluerais volontiers, en affirmant que ce corps sonore à son tour, ne commença à vibrer et à vivre, que le jour où un génial anonyme le dota d'une âme, et que c'est à partir de ce moment, et pas avant, que le premier instrument de la famille du violon fut véritablement créé.

Lucien Greilsamer.



VINÉE (Anselme). — *Principes du Système musical et de l'Harmonie théorique et appliquée.* (J. Hamelle, 1909, in-8° de 300 pages).

"*Ante cœlum et terram...*" Nous voici revenons aux "genèses," aux "principes," aux "systèmes intégraux" qui, depuis l'antiquité la plus reculée, ont fait régner, sur l'harmonie en général et sur l'harmonie des sons en particulier, un désaccord parfait. Cependant une consciencieuse tentative de conciliation entre Ptolémée et Pythagore est faite par le savant auteur de ce nouvel ouvrage, et cela suffit déjà à attirer sur lui toute l'estime et l'attention de ceux que ces inépuisables problèmes passionnent encore.

Il n'est pas possible de donner en une brève bibliographie l'analyse et la critique du livre très substantiel de M. Anselme Vinée : un grand souci d'ordre et de clarté s'y manifeste à chaque page, mais les notions en cause sont de celles qui ne peuvent guère être dissociées des discussions philosophiques qu'elles soulèvent. En mathématicien déterminé, l'auteur préfère la plupart du temps procéder par affirmations et "supposer le problème résolu." La méthode a de grands avantages : elle nous conduit à l'énoncé des véritables lois, dont plusieurs sont extrêmement fécondes, notamment celles qui concernant les *flexions de la voix* s'adaptant aux agrégations harmoniques émises par des instruments à sons fixes. Il pourrait bien y avoir ici la solution de la querelle entre les défenseurs et les contempteurs (également outranciers) du *tempérament* : on regrette que quelques aperçus sur le rôle *expressif*, donc éminemment *musical*, de ces flexions aient été passés sous silence : il eussent complété avantageusement les considérations fort justes de l'auteur sur les *sons régulateurs*, nécessairement inhérents à cette *hiérarchie sonore* que les musiciens s'essaient diversement à arbitrer. Cette *plasticité* des intervalles sonores étant constatée et admise, on ne voit pas bien l'utilité qu'il y a à faire dépendre tout le *Système intégral* de *quatre* progressions *triples* différentes ayant pour origine quatre sons en intervalles de tierces majeures superposées. Rien n'est moins "intégral" que cette conception, rien n'est moins conforme au *principe philosophique d'unité* dans *l'œuvre d'art*. Mais ce serait un jeu trop facile que celui qui consisterait à relever des contradictions de détail dans un ouvrage dont l'ensemble se tient au contraire fort bien et où éclate à chaque instant la pensée très une et très cohérente de l'auteur. Pourquoi cependant l'énoncé très nettement formulé du rôle de la *progression triple* (p. 13) en ses deux sens, ascendant et descendant, n'a-t-il pas suffi à mettre M. Vinée en défiance contre l'extrême subtilité de sa conception des accords parfaits mineurs *gouvernés par leurs médiantes* ? Rejeter toute la loi de symétrie des deux modes, sous prétexte que "les expériences

sur lesquelles elle s'appuie peuvent être exactes sans avoir un intérêt formel" et qu'une terminologie plus logique appellerait dans certains cas "cadence parfaite" ce que les traités appellent "cadence plagale," voilà certes qui ne paraîtra pas en rapport, comme sérieux, comme raisonnement et comme expression, avec l'ensemble d'un ouvrage où nous lisons, entre autres excellentes choses, cette réflexion d'une si profonde vérité : "... Ceux qui croient trouver dans un exposé des principes de l'art une évidence de démonstration analogue à celle des entités mathématiques se font illusion. Les divers procédés possibles de l'art se pénètrent tellement qu'ils peuvent à chaque instant s'analyser de plusieurs manières suivant des tendances multiples, non infinies toutefois. Or le hasard ne peut produire que le chaos, donc rien dans l'ordre esthétique, et l'intuition du génie n'est qu'une logique suprême, quoique souvent inconsciente et involontaire à son état naissant et subissant du reste l'influence de l'éducation et de la tradition ; car, si grand qu'il soit, un artiste est toujours plus ou moins un continuateur." A. S.

GREILSAMER (Lucien). — *L'hygiène du violon, de l'alto et du violoncelle.* (Paris, Ch. Delagrave, petit in-4° de 124 pp ; frs. 3).

Que les violonistes, altistes, violoncellistes se réjouissent : M. Greilsamer, dont on connaît la compétence en matière de lutherie, vient d'écrire à leur intention un livre où se trouvent groupés tous les préceptes d'hygiène que devrait connaître tout exécutant soucieux de maintenir son instrument en parfaite santé. Ces préceptes sont en général peu suivis ; bien des artistes s'étonnent des malaises qu'éprouvent souvent leurs instruments et cependant, ces malaises, on peut les prévenir. Il faut si peu de chose pour priver un instrument à cordes de ses qualités les meilleures.

En traitant des questions d'hygiène, M. G. est tout naturellement amené à étudier l'anatomie des instruments à cordes ; les chapitres où il étudie *les cordes*, *la barre et l'âme*, *le truquage*, pour n'en citer que quelques uns sont des plus instructifs.

Ce livre, qui se termine par une nomenclature de tous les termes usités en lutherie et par un index bibliographique des ouvrages à consulter, permet de devenir *connaisseur*. Il rendra service aux professionels qui y trouveront complétées les connaissances qu'ils peuvent avoir, et aux amateurs qui y apprendront beaucoup. Ch. L.

ECORCHEVILLE (Jules). — *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale.* (Publications annexes de la société internationale de musique, section de Paris), Vol. I, (Paris, Terquem et Cie, 1910, in-4° 241 pp.).

Tous ceux qui ont travaillé à la Bibliothèque Nationale de Paris sur des questions d'histoire musicale savent combien il est difficile, faute de catalogues spéciaux, d'établir rapidement et d'une façon complète la bibliographie d'un auteur ou d'un sujet. La publication monumentale entreprise par notre collègue Jules Ecorcheville et attendue avec impatience sera donc d'un précieux secours pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique. M. Ecorcheville a droit à la reconnaissance unanime de tous ses confrères en musicologie. Le premier volume de son *Catalogue* permet déjà d'apprécier les services que rendra l'œuvre complète. L'importante rubrique *Air* occupe à elle seule presque tout le volume. Les recueils d'airs manuscrits des XVII et XVIII siècles, parmi lesquels les recherches étaient si longues et si malaisées, ont été complètement dépouillés par M. Ecorcheville, et chaque pièce musicale qu'ils contiennent a été signalée d'une façon brève mais sûre par une indication thématique. Rien qu'à parcourir le volume et à lire tous ces petits bouts de musique, on apprend ou l'on devine bien des choses, qui éclairent et précisent notre connaissance de l'art musical français sous l'ancien régime.

M. Ecorcheville a limité son dépouillement à la date de 1750, estimant, à cause de l'évolution rapide de la musique française à cette époque, qu'il convenait de " réserver le dernier tiers du siècle au classement qui doit embrasser la période révolutionnaire, le romantisme et les temps modernes ". Il y a ainsi un certain nombre d'auteurs qui, ayant vécu autour de 1750, ne se trouveront inventoriés qu'à moitié. Un petit nombre, heureusement. Toutefois on peut se demander si M. Ecorcheville n'aurait pas pu opérer cette délimitation d'une manière un peu plus souple : par exemple, s'arrêter nettement à 1750 pour les recueils et les anonymes, mais mentionner d'une façon complète les œuvres des auteurs qui en 1750 ont déjà commencé à produire, quitte à distinguer par un artifice typographique celles qui sont postérieures à la date choisie pour limite. D'ailleurs, ce n'est là qu'une critique de détail, à laquelle l'auteur aurait peut-être à opposer quelques bonnes raisons. Ce catalogue, conçu avec toute la méthode d'un bibliographe exercé, imprimé luxueusement et avec une netteté parfaite, sera un instrument de travail indispensable pour le musicologue. Il est à souhaiter que la publication se poursuive dans les meilleures conditions possibles et que les différentes lettres se succèdent rapidement. Quand elles seront toutes réunies, cela fera un bel alphabet de science musicale.

PAUL-MARIE MASSON.

LIVRES REÇUS

— GASCUE (F.) — *Ensayo de Critica Musical.* (San Sebastian 1910 ; in-8° de 68 pp.)

— POUGIN (ARTHUR). — *Marie Malibran. Histoire d'une cantatrice* (Plon ; in-12 de 284 pp ; frs. 3.50).

— — *Musiciens du* 19e *siècle.* (Fischbacher, in-12° de 275 pp.)

— MULLER (WALTHER). — *J. A. Hasse als Kirchen Komponist.* Public. der I. M. G. Beihefte IX (Lpz. Breitkopf ; in-8° de 178 pp. Mk. 5.)

— KINSKY (G.) — *Musikhistoriches Museum von W. Heyer in Köln.* (Lpz. Breitkopf 1910 in-4° de 480 pp. Mk. 24).

— POCHHAMMER (A.) — *L'anneau du Nibelung*, analyse dramatique et musicale, traduit de l'allemand par J. CHANTAVOINE. (F. Alcan in-12° de 170 pp. 2 fcs.)

— REY-PAILHADE (EMILE DE). — *Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son. Les instruments anciens et modernes.* (Fischbacher 1911 in-8° de 162 pp.)

— PADEREWSKI (I. L.). — *A la mémoire de Frédéric Chopin.* (Paris Agence polonaise de presse 45 rue de Rennes, in-4° de 16 pp.)

— ALTMANN (WILHELM). — *R. Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern.* Bd. I. (Breitkopf 1911 in-8° de 240 pp. Mk. 6).

— HASE (OSCAR VON). — *Breitkopf et Haertel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht* (Breitkopf 1910 in-4° de 134 pp.)

— HEVESY (ANDRÉ DE). — *Petites amies de Beethoven.* (Paris, H. Champion, 1910, in-12° de 118 pp.)

— KWARTALNIK MUZYCZNY *Revue musicale trimestrielle publié par la Section Polonaise de la Société International de musique.* N° I, janvier 1911 (Varsovie in-4° de 112 pp. et 16 pp. de musique en supplément).

— SONIKY (S.). — *Théorie de la pose de la voix.* Traduction du russe par Mlle L. MARVILLE. (Fischbacher 1911 in-12° de 233 pp.)

— DENKMAELER DER TONKUNST IN OESTERREICH. *Jahrg. XVIII, vol.* 1 *et* 2. (Wien, Certaria, 1911, in-fol.).

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DU 27 MARS 1911

La séance est ouverte à 4 heures précises, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

Assistaient à cette séance : MM. Laloy, L. de La Laurencie, Prod'homme, Ecorcheville, Wagner, de Bertha, Docteur Laugier, A. Laugier, Poirée, Mutin, Mmes Gallet, Wiener-Newton, Roche, MM. Bouvet, Bosc, Quittard, Mme Brenet, MM. Chantavoine, Cucuel, G. Lefeuve, Mme Lefeuve, MM. Greilsamer, Ch. Legrand, Mlle Sauvrezis, M. Raymond-Duval, Mlle Pereyra, MM. Guérillot, Landormy, Calvocoressi, Mme Filliaux-Tiger.

S'étaient fait représenter : M. Astruc, Mlle Babaian, MM. Baudin, Boutarel, Brussel, Comte de Camondo, Mme Capoy, M. Cesbron, Comtesse de Chabannes, Mlle Daubresse, M. Expert, Mme Fouquier, MM. Gandillot, A. Gastoué, E. Gaveau, Mlle Girod, MM. Griveau, A. Guilmant, Hébert, Mme L. Laloy, MM. Lejeune, H. Marcel, Maus, L. de Morsier, Moskowsky, Ogier, Ch. Petit, Philipp, A. Pirro, Max Rikoff, G. de Saint-Foix, Ch. Sautelet, Schneider, Salabert, J. d'Udine, R. Vinès.

Le Président ouvre la séance en rappelant les raisons qui ont motivé la réunion de cette Assemblée Générale extraordinaire, pour faire suite à l'Assemblée Générale du mois de décembre, dont l'ordre du jour n'avait pu être épuisé.

Il donne ensuite la parole au Trésorier dont le rapport annuel n'avait pu être lu à l'Assemblée Générale de décembre. Ce rapport est approuvé à l'unanimité.

La candidature de M. Jacques Pasquier, présentée par Mme Gallet et M. Ecorcheville est adoptée à l'unanimité.

Les modifications proposées aux Statuts, et dont le principe avait été adopté à la dernière Assemblée Générale, mais dont le texte n'avait pas été rédigé, sont adoptées à l'unanimité.

Le Président rappelle ensuite, qu'un certain nombre de nos membres ne paraissent pas se rendre un compte exact du fonctionnement de notre Société, ainsi que le prouve une question posée par M. Chantavoine, lors de l'Assemblée Générale de décembre. Le Président indique successivement tous les organismes de notre Société, il montre que les Sections ont la plus grande autonomie, et sont loin de régler leurs travaux les unes sur les autres. En outre, certaines de ces Sections publient des Bulletins particuliers, c'est le cas de la Section de Londres, de Varsovie, et aussi de la Section de Paris. Le Président fait alors l'historique de la création de la revue S.I.M. créée par un vote de décembre 1906, et avec le concours de l'éditeur Fortin. Il montre la part prépondérante de quelques membres de la Société dans la gestion de cette publication, et termine en demandant à l'Assemblée Générale de sanctionner par un traité qui lui est soumis, les droits de tous ceux qui ont contribué à la prospérité de la Revue. Ce Contrat mis aux voix est adopté. La Séance est suspendue pour permettre à nos Collègues de prendre part au vote du Comité qui donne les résultats suivants :

Sont élus membres du Comité : MM. A. Boschot, J. Ecorcheville, L. Laloy, L. de La Laurencie, Ch. Malherbe, A. Mutin, J.-G. Prod'Homme, H. Quittard, E. Wagner.

La Séance est levée à 6 heures 1/2.

Le Comité dans sa séance du 4 avril, se conformant à l'article IV des statuts a élu : Ch. Malherbe, président ; J. Ecorcheville, vice-président ; J. Prod'homme, secrétaire général ; L. de La Laurencie, secrétaire-adjoint-archiviste ; A. Mutin, trésorier.

Revues et Périodiques reçus

Nous publions la liste des revues et périodiques que nous recevons dans les bureaux de la Section de Paris. Nous attirons tout particulièrement l'attention de nos collègues parisiens sur cette collection qu'ils ne connaissent pas tous et qu'ils pourront consulter au siège de la Section, 22, rue Saint-Augustin tous les Jeudis après-midi.

Ars et Labor, *Milan.*
L'Art Décoratif, *Paris.*
Art Moderne, *Bruxelles.*
Arte Musical, *Lisbonne.*
Balance, *Moscou.*
Bayreuther Blätter, *Bayreuth.*
Bibliofilia, *Florence.*
Chronique Médicale, *Paris.*
Cœcilia, *Strasbourg.*
Comœdia illustré, *Paris.*
Courrier musical, *Paris.*
Cronaca Musicale, *Pesaro.*
Deutsche Militär Musikerzeitung, *Berlin.*
Deutsche Sängerbundeszeitung. *Leipzig,*
Le Diapason, *Bruxelles.*
The Etude, *Philadelphie.*
Express Musical, *Lyon.*
Le Feu, *Marseille.*
La Française, *Paris.*
Gazette Musicale Russe, *St. Pèterbourg.*
Grande Revue, *Paris.*
Guide du Concert, *Paris.*
Guide Musical, *Bruxelles.*
Hudebni Revue, *Prag.*
Die Kirchenmusik, *Paderborn.*
Leonard's Illustrierte Musikzeitung, *Berlin.*
Ménestrel, *Paris.*
Mercure de France, *Paris.*
Der Merker, *Vienne.*
Monde artiste, *Paris.*
Monde Musical, *Paris.*
Monde Artistico, *Milan.*
Monthly Musical Record, *Londres.*
Münchner Neueste Nachrichten, *Munich.*
Musica, *Paris.*
Musica, *Rome.*
Musica musicisti, *Milan.*
Musical America, *New-York.*
Musical Antiquary, *Londres.*
Musical Courier, *New-York.*
Musical Opinion, *Londres.*
Musica Sacro-Hispana, *Bilbao.*
Musical Standard, *Londres.*
Musical Times, *Londres.*
Musician, *Boston.*
Musikalisches Wochenblatt, *Leipzig.*
Musique, *Moscou.*
New Music Review, *New-York.*
Nouvelle revue française, *Paris.*
La Nuova Musica, *Florence.*
L'Occident, *Paris.*
L'Orfeo, *Rome.*
Pan, *Paris.*
Revista Musical, *Buenos-Aires.*
Revista Musical Catalana, *Barcelone.*
Revista Musicale Italiana, *Turin.*
Revue bibliographique belge, *Bruxelles.*
Revue du Chant Grégorien, *Grenoble.*
Revue de Hongrie, *Budapest.*
Revue des Lettres et des Arts, *Nice.*
Revue Musicale, *Paris.*
Revue Musicale de Lyon.
Revue de Synthèse Historique, *Paris.*
Rheinische Musik und Theater Zeitung, *Cologne.*
La Rinascita Musicale, *Parme.*
Santa Cecilia, *Turin.*
Schweitzerische Musik Zeitung, *Zurich.*
Signale für die Musikalische Welt, *Berlin.*
Symphonia, *Naples.*
Théatra. *Marseille.*
Tribune de St. Gervais, *Paris.*
Vers et Prose, *Paris.*
Vie Musicale, *Lausanne.*
Zeitschrift für Instrumentenbau, *Leipzig.*
Zenevilag, *Budapest.*

Leurs Mains

XAVIER LEROUX

Grands Dieux ! On les prend tous à témoin, ils ne seront pas de trop pour s'étonner...

Quelles mains compliquées. Doigts et ongles courts. Mont du Pouce énorme, belle ligne imaginative, sens pratique de l'argent absent. Beaucoup de cœur, de tendresse et d'idéal. S'il n'est pas question d'un artiste de valeur et qui est musicien, compositeur, Madame de Thèbes déclare ne plus connaître la chiromancie.

Que peut-on faire si ce n'est de la Musique ?

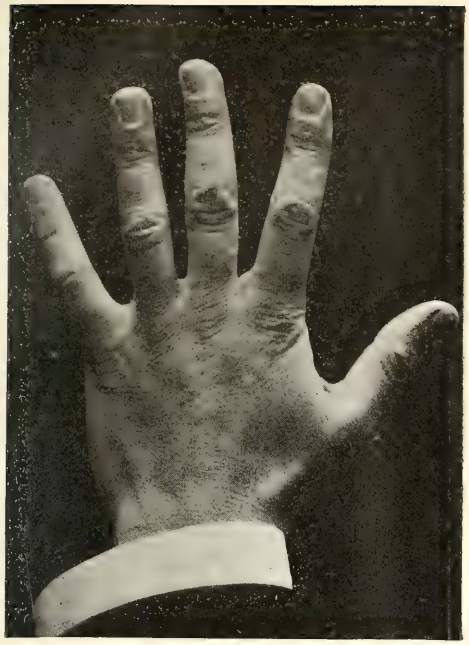
Le rythme, la mathématique, l'imagination essentielle à tout compositeur se trouve dans ces mains.

La *ligne de Soleil* est belle, donc Réputation. On a réussi jeune. On est en vue.

On n'est pas prêt de s'amoindrir par dépression intellectuelle ou physique. On est intéressant à tous points de vue. Les points de vue sont beaux, agrestes, avec un rien de rocailleux, de sauvage, de bohémien qui séduit Madame de Thèbes.

Mais quelle exubérance, quelle indépendance folles ! Cet homme a-t-il du vif argent ou du feu dans les veines ? C'est mieux qu'un vivant, c'est la vie même, avec toute sa force de mouvement, de fermentation. Quelle nature, quelle riche nature ! Mais, que l'on se méfie, on n'est pas tout à fait de son époque. On a le sang d'un autre âge. On est dépourvu de ruse. On n'a pour ainsi dire, aucune diplomatie. On a déjà dû se colleter comme un furieux avec une foule de choses et de gens qui vous répugnaient. On a dû faire des tours de casse-cou qui ont réussi. Attention pour l'avenir, les meilleurs express peuvent dérailler. Enfin comme on doit être du Midi plutôt que de l'Ouest... Toutefois ne brûlons pas trop les stations. Attention aux signaux. La destinée est, en effet, jalonnée de violences qui ne manquent pas de grandeurs, de beautés, mais de danger aussi.

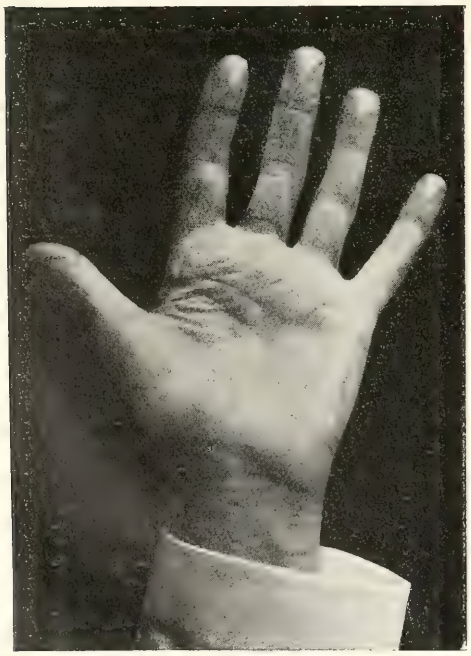
Ah oui ! que l'on est fait pour une vie intensive et passionnante ! Mais encore une fois, le frein dans les descentes, s'il vous plaît ! Bien que,..... Oui, pourquoi ne pas l'avouer, on sautera des précipices comme une petite fille joue à la corde,... Avec les pouces dont on dispose, il est clair que l'on est merveilleusement défendu contre l'adversité. Il serait donc bien étrange que la Fatalité vous touche. Si elle le fait....



BOS PUBLIC LIBRARY

Cliché P. Berger.

MAINS DE XAVIER LEROUX.



Cliché P. Berger.

MAINS DE MASSENET.

MASSENET

L'harmonie dans la silhouette interne autant qu'externe prouve que ces mains ne relèvent pas seulement d'un modèle bien équilibré, mais d'un type personnel, d'un caractère. Race sans aucun de ce mélange ni hésitation qui font les races mixtes, sinon bâtardes. Nous croyons pouvoir dire, qu'il s'agit d'un *pur sang*. La classification étant toute à sa gloire, le propriétaire nous en passera l'expression un peu hyppique, un peu cavalière...

Après cette première reconnaissance sur la forme extérieure sur le modelé des mains, cette frontière de la Destinée, entrons dans le pays : dans les paumes. Quelles lignes peu accusées. Quelle écriture fine. Que la bonne Fatalité a légèrement gravé ! Coquetterie ou pudeur ? En effet, tous les bons sorts ne sont guère visibles qu'à la loupe. Vraiment le langage de ces mains prend l'allure d'une confidence cachée aux profanes, mais palpitante pour l'initié.

Les signes qui se correspondent et se confirment les uns les autres ne laissent pas de doute Nous tenons un artiste. Comme ces mains sont fortement sensuelles et d'une sensualité qui promet une longue carrière, si nous n'avions pas une telle abondance un tel chœur de signes artistiques, nous pourrions croire un instant qu'il s'agit aussi d'un incorrigible amoureux. Mais non, l'argument du pouce délié, signe d'idéalisme, renforcé par celui non moins puissant constitué par l'égalité presque exacte de la hauteur des doigts avec celle de la paume, prouve qu'il s'agit vraiment d'un être voué aux arts. N'est-il pas aussi grand amoureux des femmes que de son art ? Le succès pourtant certain près des femmes doit être moindre encore que celui remporté par sa vocation. Succès qui doit être une gloire.

Sans doute moins grande que les dons, mais appréciable, il entre dans cette gloire une bonne part de travail, d'acquis. On doit avoir le travail très facile. On se laissera fatalement entraîner à la surproduction. Mais c'est un vice que l'on peut se permettre car on est doué d'une remarquable force créatrice et toujours pleine d'intérêts.

Homme et artiste : être excessivement nerveux, d'une tendresse aussi communicative qu'instinctive, excessive mais non préméditée. Si l'on se fie aux signes intéressant les Arts, nous trouvons une bien moins grande exagération des sentiments superficiels. La ligne de direction moins faillible prouve que le raisonnement, la pratique a plus de place, de force, d'autorité. D'où l'on peut déduire que son Art est merveilleusement servi par une excessive sensualité. Si on est un tendre et un sensuel, on est volontiers un combatif. On se manifeste tel par accès. Ce ne sont pas là tressaillements de mauvaise humeur, mais un sorte d'apport de fantaisie qui est un charme de plus. On est très serviable. On aime la jeunesse. On doit en être aimé, car on a l'un de ses instincts les plus caractéristiques : la spontanéité.

On est fait pour être heureux tout en s'énervant prodigieusement et souvent pour des préoccupations puériles : On doit être beaucoup grand Homme et un peu grand Enfant.

Ces mains seraient celles de notre maître Massenet que Madame de Thèbes n'en serait nullement surprise. Mais la célèbre chiromancienne conclut à une ressemblance frappante — gifflante puisqu'il s'agit de mains. — "*Ces mains ne peuvent être de Massenet, dit elle, puisque pas plus à moi qu'à d'autres spécialistes, le Maître n'a voulu les montrer.*"

— *Vos yeux me font peur. Ils me vrillent. Vous devez trop bien voir. Vous aurez mes mains plus tard, quand je serai très très vieux.*

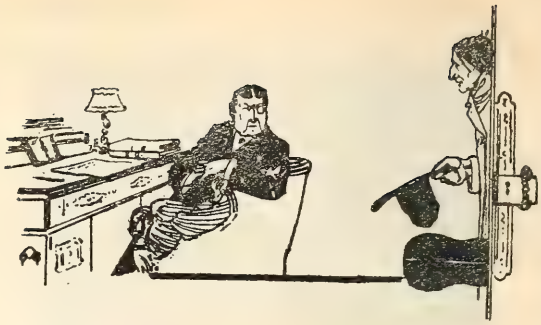
— *Voilà ce que me disait le Maître un jour qu'avec lui et d'autres amis nous allions enterrer Dumas... Et j'attends toujours !*

Madame de Thèbes sait aujourd'hui qu'elle n'attendra plus.

PIERRE JOBBÉ-DUVAL.

A suivre aux prochains numéros, M.M. Messager, G. Paulin, Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vidal, Widor.

Questions Sociales



DE L'INFLUENCE DU MILIEU SUR L'ÉDUCATION MUSICALE

Dans les pages magistrales qui ouvrent sa *Philosophie de l'Art*, l'admirable Taine expose une théorie qui lui est particulièrement chère, dont la portée fut incalculable et qui reste comme le fondement d'une nouvelle esthétique. Elle pourrait se définir : " de l'influence du milieu sur la production de l'œuvre d'art ". Si nous le rappelons ici, c'est qu'il nous est possible de l'appliquer à notre modeste sujet et d'en voir se développer, dans une autre direction, les utiles conséquences. Il suffit d'un mot changé pour le faire apparaître ; disons : de l'influence du milieu sur l'*acquisition* artistique ; acquisition n'étant pas entendue dans le sens d'achat, mais bien comme l'assimilation longue et patiente de l'œuvre d'un maître, ou de plusieurs maîtres, par celui qui les étudie. Cette nécessité du milieu favorable, à en juger par la façon dont se comportent un grand nombre de nos contemporains, paraît, en matière d'enseignement artistique, ou méconnue, ou totalement négligée, et tel qui ne songerait pas à cultiver le houblon en Provence et la vigne dans le Pas de Calais ne trouve pas étrange d'essayer la culture d'un art dans des conditions de " température morale ", comme dit Taine, des plus nuisibles à son entreprise.

Le milieu s'entend du point où se trouvent réunies l'ensemble des circonstances, ou au moins le plus grand nombre possible des circonstances, favorables au développement d'un être. Qu'il s'agisse de la culture d'une plante ou de celle d'une intelligence, la définition est la même ; l'une et l'autre doivent trouver, en un certain lieu, les substances qui sont utiles à leur croissance et, dans leur constitution, la possibilité de les assimiler. La plante tire les sucs qu'elle réclame du sol nourricier, et l'être humain des permanents combats de ses sens avec la réalité. Idéales antennes, frémissant à toutes espèces de choc, sa vue, son ouïe, son odorat, le renseignent, l'instruisent en lui apportant cette quantité d'excitations sous lesquelles il réagit ; actions et réactions qui constituent tout l'essentiel d'une existence humaine.

Chaque sens a son domaine propre d'où il tire le nécessaire, l'utile et le superflu. Le nécessaire, pour mon oreille, c'est de m'avertir de l'approche du danger : d'entendre, par exemple, l'affreuse trompe d'une redoutable automobile, agent de meurtre entré dans notre civilisation ; l'utile c'est de m'apporter la parole d'autrui ; le superflu c'est l'entrée au jardin fleuri des sons organisés, au paradis, plein de miracles, de la divine Musique. Si nous ne craignions d'amorcer une complication inutile nous dirions volontiers que l'homme a " trois " oreilles, ou, si l'on veut, trois centres auditifs : *L'oreille simple*, *l'oreille verbale* et *l'oreille musicale*. Toutes trois ont besoin, pour arriver à leur degré de perfection, d'un continuel exercice, dans un milieu choisi ; or, si les deux premières sont longuement, quotidiennement et forcément

éduquées par les conditions mêmes de notre existence, la troisième l'est, trop souvent, d'une façon intermittente, restreinte, incomplète, sans méthode, sans goût, d'où suivent plusieurs résultats fâcheux.

Acceptons, pour un instant, cette multiplication d'oreilles et considérons l'oreille musicale. On commence à l'éduquer, chez l'enfant, assez tard, quand l'oreille verbale est déjà formée. Pourquoi l'exerce-t-on ? Quels sont les motifs de la décision prise ? Est-ce parce que l'enfant fait preuve de dispositions musicales exceptionnelles ? — Le cas est rare. Est-ce pour lui assurer, dès son jeune âge, un supplément de joie, et, comme nous le disions, l'entrée radieuse du jardin de la Musique ? — Ceci est la moindre préoccupation des parents. On fait commencer la musique, à un enfant, quelquefois pour lui donner une profession : on le destine à la musique comme on le destinerait à la banque ou au commerce ; quelquefois pour obéir à un préjugé social. Il était, jadis, dans les habitudes d'une bonne éducation d'être musicien, toute chose s'étant démocratisée, l'ensemble des coutumes qui institue une bonne éducation a été adopté par un grand nombre de gens qui, autrefois, n'y auraient point songé. De cette façon ils acquièrent pas toujours l'éducation bonne mais les signes, les marques, en un mot, les apparences d'une chose si enviable. Ainsi, et par l'effet d'une mode nouvelle, l'enseignement de la musique a pris une grande extension. Décidant d'instruire l'enfant de la musique, les familles ne se demandent pas quelles sont les conditions les meilleures pour la culture de l'esprit musical chez leur progéniture et surtout elles ne s'interrogent pas sur le point de savoir en quoi elles peuvent contribuer à cette culture autrement que par des leçons cher payées. Il est à remarquer que les familles se posent rarement des questions sur le psychisme collectif qu'elles constituent ou, si l'on veut, sur la qualité de leur âme collective et le degré d'influence qu'elle exerce sur l'enfant.

Si l'on s'avisait de cultiver l'oreille *verbale* d'un enfant à intervalles espacés, par exemple si on lui parlait et le faisait parler ou écrire seulement trois fois par semaine, ou une heure chaque jour, il est probable que ses progrès seraient peu rapides et qu'il trouverait difficilement à exprimer les choses les plus simples. Chacun sent le ridicule d'une telle méthode et ne songe pas à la mettre en pratique. Petits garçons et petites filles, nous dirions volontiers, petits citadins, arrivent, dès le plus jeune âge, à une facilité d'élocution surprenante parce qu'ils sont placés dans un milieu " verbal " où la stimulation est, pour ainsi dire, constante. Mais ce qui semble tout naturel pour le perfectionnement de l'oreille verbale n'est même pas envisagé pour l'oreille musicale, en sorte que, pour beaucoup d'élèves, l'enseignement de la musique consiste à prendre deux ou trois leçons par semaine, avec un professeur, et à travailler, une heure environ chaque jour, seul, ou avec un répétiteur, et, pour le reste du temps, à ne jamais entendre de musique et à ne jamais entendre quelqu'un s'intéresser à la musique. L'élève, à ce point de vue spécial de la musique, est un peu comme un poisson qu'on voudrait faire vivre hors de l'eau, ou une plante qu'on tenterait de faire pousser les racines à l'air. Il ne plonge pas dans le milieu nécessaire à son développement musical. J'en appelle à tous les professeurs. Combien ont-ils, dans leur clientèle, de familles où les parents AIMENT la musique ; la pratiquent *d'une façon désintéressée* ; la font pratiquer à leur enfant, non comme un ennuyeux devoir ajouté aux autres, mais comme la plus délicieuse des récréations. Quel est l'élève qui a, dans sa petite chambre, parmi ses meilleurs souvenirs, les bustes [1], les portraits, les images enfin des Beethoven, des Rameau, des Bach et des Haendel ?... Où sont les maisons familiales dans lesquelles on organise des séances de musique de chambre où l'enfant est admis à tenir sa petite partie ? Dans quelles réunions mondaines remplace-t-on le stupide boston par des chœurs où les voix juvéniles formeraient le plus charmant ensemble ?... A quel âge met-on entre les mains du jeune homme, ou

[1] Il y a des maisons à Paris où l'on vend, bon marché, ces petits bustes de quelques centimètres de haut.

de la jeune fille, les biographies des maîtres de la musique, leur faisant comprendre et sentir que ces admirables génies ont vécu, ont souffert, ont chanté et qu'ils sont plus grands que les autres et à jamais vénérés parce que leur voix est la voix du temps où ils vécurent ; parce que, grâce à eux, les générations passées nous ont transmis le son même de leur âme et le secret harmonieux des émotions dont elles vibrèrent. Créer un milieu musical, au futur musicien, c'est lui faire la musique aussi naturelle que la parole, aussi nécessaire que l'air qu'il respire, c'est, non pas lui rappeler, à heure fixe, le pénible devoir d'étudier le piano, le violon, ou la flûte, mais mêler à toute sa vie enfantine, le son mélodieux des instruments et la joie du plus beau de tous : la voix humaine.

N'y a-t-il pas un de nos maîtres modernes qui écrira, *pour les enfants*, de petits quatuors, de modestes quintettes, très mélodiques, très simples ; construits en honnêtes quatre parties chantant correctement. Cela constituerait pour les apprentis violonistes, altistes et violoncellistes, une excellente préparation à l'étude des grands classiques. N'y a-t-il pas une maîtresse de maison qui profitera de l'adoption, en France, des mœurs américaines qui, de plus en plus, permettent aux jeunes gens et aux jeunes filles de se réunir plus facilement entre eux que ne le comportaient nos habitudes françaises, pour instituer des réunions chorales et entremêler les interminables parties de tennis d'un divertissement d'une qualité plus rare. Quels sont ceux qui prendront à tâche de faire entrer la musique dans le tissu de notre vie comme la plus belle fleur jetée sur le gris terne de nos jours.

Quelqu'un m'objecte : Ce que vous demandez pour la musique, cette création d'un milieu musical, le peintre, enthousiaste de son art, le réclamera pour la peinture ; le sculpteur pour le sien ; le poète joindra sa voix aux deux autres ; il ne manquera plus que le danseur s'y ajoute et, si nous écoutons tous ces gens, nous passerons notre temps à préparer nos enfants à l'existence et non à les laisser vivre. En outre nous avons assez de soins et d'affaires, sommes accablés d'assez de soucis pour n'avoir point le loisir de tant de créations.

— Puissent les dieux accorder à mon modeste effort l'inappréciable faveur de voir les peintres, les sculpteurs, les poètes, les danseurs — je préfère les rythmiciens [1] — réunis et clamant d'une seule et formidable voix : " Assez de laideurs et de hideurs dans notre société moderne. Si nous avons supporté trop longtemps leur vue odieuse, révoltons nous enfin, unissons-nous, créons, pour nos descendants, pour nos fils et nos filles, un milieu plus salubre.

Assez diront les peintres, de ces affreuses caricatures qui déshonorent tant de journaux et exposent l'horreur de leurs lignes désarticulées à toutes les devantures.

Assez, diront les sculpteurs de ces modes qui sont un défi à l'esthétique et laissent le promeneur étonné croire, en voyant passer beaucoup de femmes, à un perpétuel et triste carnaval.

Assez diront les rythmiciens de tant d'attitudes faussement gracieuses, ou lâchement abandonnées, brutales ou grotesques.

Assez, diront les musiciens, de tant de scies populaires que répètent, ridicules phonographes humains, tous les gars de nos provinces. Ecoutez les chanter, un soir de fête, et vous entendrez ces voix mâles qui pourraient s'unir en de si beaux et si touchants accords, s'érailler en lançant à la face du ciel étoilé, qu'ils outragent, les plus bas refrains des cafés-concerts parisiens.

Assez, diront les poètes de cette littérature qui présente comme héros, au théâtre, ou dans des livres, les pires détraqués, les unités malades d'une société déséquilibrée, tous ces tarés qui réclament plutôt les bons soins d'un aliéniste que la bruyante publicité des grandes vedettes. "

Et vous prétendez que vous n'avez pas le temps de travailler à une pareille œuvre ?...

[1] Adepte de la Gymnastique Rythmique.

Quels soucis plus importants avez-vous donc que la préparation de demain et l'avenir même de vos enfants ?...

— Oui, je sais, la conclusion dépasse les prémisses, l'influence du milieu sur l'éducation musicale nous entraîne bien loin et cette revue n'est pas une tribune pour les rénovateurs de l'ordre social. — C'est possible, mais quand un artiste a l'honneur de signer la rubrique " Questions Sociales " il ne peut pas s'enfermer dans la tour d'ivoire et y goûter le repos de l'indifférence et du dilettantisme ; il ne peut pas se désintéresser du temps où il vit et d'une société où descendent peu à peu les ombres inquiétantes d'une nuit sans lendemain. Passionnément il désire que son Art soit le vivifiant, le bienfaisant, le divin rayon de lumière vainqueur des nuages qui nous enténèbrent, et, de la pointe de sa flèche d'or éveillant, de nouveau, le monde à la Beauté.

M. Daubresse.

A Travers les Revues

BEAUMARCHAIS MUSICIEN. — Sur ce sujet piquant et mal connu en général, une étude encyclopédique fort bien faite de M. G. Roulleaux-Dugage jette une pleine lumière. Financier, dramaturge, commerçant, artiste, le célèbre auteur du *Barbier de Séville* est un musicien moins célèbre sans doute, mais digne de quelque attention. Il avait pour la musique un " penchant effréné," et ne la délaissa jamais. Il jouait de la guitare, de la flûte, de la viole et de la harpe, et perfectionna ce dernier instrument d'appréciable manière (ses améliorations furent reprises par un certain Cousineau, en 1772). Plus tard musicien en titre des filles de Louis XV, il composa des œuvres diverses, fort goûtées en leur temps, maintenant perdues pour la plupart. Il improvisait, paraît-il, de façon charmante, il mérite d'être compté comme un précurseur des musiciens folkloristes modernes, car il recueillit sur place des thèmes nationaux espagnols. Sa correspondance fourmille en aperçus sur la musique, qui " fut pour lui une passion, un moyen et un délassement. "

M. Roulleaux-Dugage examine le rôle de Beaumarchais dans la querelle des Ramistes et le montre enthousiaste partisan de Rameau puis de Gluck. Puis, il retrace l'histoire de l'Opéra *Tarare* et indique qu'on trouve dans Beaumarchais, un prédécesseur de Richard Wagner. " Beaumarchais, conclut-il, ne fut pas un grand musicien, mais il aima la musique, la comprit et la défendit de toute son énergie. Son génie intuitif et précurseur ouvrit des horizons plus larges aux musiciens futurs..."

UN POÈME SYMPHONIQUE SUR PELLÉAS ET MÉLISANDE. — Le correspondant berlinois du *Musical Times* nous apprend (1 mars) l'apparition de cette œuvre, due à M. Arnold Schönberg. Il paraît qu'elle est curieuse et attrayante. Elle dure 50 minutes. Y sont évoquées : les figures de Pelléas, Mélisande, Roland, Yniold, et des scènes caractéristiques, la Fontaine, la Fenêtre, etc. M. Schönberg paraît-il, est peu connu sauf à Vienne; mais là, chacune de ses œuvres provoque un véritable succès de scandale. Hé, hé ! M. Schönberg est peut-être de ceux dont le nom est à retenir; il est certaine partition, de titre non sans analogie avec celle dont il est ici question, qui scandalisa fort le public avant que de devenir glorieuse...

DARGOMYGSKI ET WAGNER.— La comparaison que résume ce titre ne surprendra pas autrement quiconque a lu *la Musique en Russie* du M. César Cui. *Mouzyka* l'excellente petite revue moscovite, publie (26 février) un article, extrait d'un recueil posthume d'essais par Rimsky Korsakow, où elle est traitée à fond. La question de la valeur des œuvres de Dargomygski, tant au point de vue intrinsèque qu'à celui de la réforme dont elles sont grosses, est mise hors de doute par Rimsky-Korsakow, Stassow et M. Cui. Elle n'a jamais été abordée encore hors la Russie.

ŒUVRES NOUVELLES DE L'ÉCOLE RUSSE. — Le même numéro contient une étude du *Prométhée* de M. Scriabine par M. Léonid Sabanéiew, et le suivant (5 mars) est en majeure partie consacré à M. Vassilenko et à ses œuvres.

QUE PEUT-ON METTRE EN MUSIQUE ? — Sous ce titre, l'éminent chef d'orchestre Weingärtner émet quelques vérités premières qui se trouvent imprimées dans la *Rheinische Musik-und Theater-Zeitung* (4 mars). " Il ne faut point mettre en musique la Gazette de Hollande " pourrait servir d'épigraphe à cet essai, sévère au reste pour certains opéras modernes " dont tout l'intérêt est dans les paroles ", et qui conclut que l'on ne doit s'inspirer que d'un texte vraiment inspirateur.

M. D. CALVOCORESSI.

ŒUVRES DE

S. B. SCHLÉSINGER

PIANO

Etude en ut mineur	1.75
Impromptu-Caprice	2.00
Marche Nuptiale	2.00
Nocturne	2.00
Novelette	1.75
Feuille d'Album	1.50

PETIT ORCHESTRE

Marche Nuptiale. Petit orch. Partition	3.00
Matériel	2.50
Parties supplémentaires	0.50
Novelette. Petit orchestre. Partition	3.50
Matériel	5.00
Parties supplémentaires	0.50

GRAND ORCHESTRE

Etude en ut mineur. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Impromptu Caprice. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Marche Nuptiale. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Nocturne. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50

MÉLODIES, ROMANCES

Ariel
A ma Bien-Aimée
Aubade
Ave Maria
Chanson des Petits Souliers
Chanson (O ma Charmante)
Chevauchée
D'une Prison (1 en ré bémol)
— (2 en mi bémol)
Feuilles d'Album
L'Heure exquise
Lettre à Ninon
La mort d'un Enfant
Page d'Album
Ne pleure pas ma Blonde
Le plus doux chemin
La première Larme
Sirène
Toujours

1er *Receuil de Mélodies* (25 Mélodies) 3e éd.

1. Un grand Sommeil
2. Le Rideau de ma Voisine
3. Salut à toi.
4. D'une Prison
5. La mort d'un Enfant
6. L'heure exquise
7. Les Présents
8. Ces doux Yeux
9. Aubade
10. Ariel
11. Page d'Album
12. Chanson (O ma Charmante)
13. A ma Bien-Aimée
14. Toujours
15. La première Larme
16. Sirène
17. Lettre à Ninon
18. La mort d'un Enfant (avec violon obligé).
19. La Première
20. Le plus doux Chemin
21. Chanson des Petits Souliers
22. Chanson Lithuanienne
23. Avec un Bouquet
24. Crépuscule
25. Crépuscule (avec alto obligé).

A.Z. MATHOT Editions littéraires et musicales

11, rue Bergère, PARIS.

J. HAMELLE, ÉDITEUR
22, BOULEVARD MALESHERBES

Vient de paraître :

JACQUES AUBERT 1683-1753

Sonate a 2 violons sans basse

NET 3 FR.

J. AUBERT musicien du duc de Bourbon, pasé de la chambre du roy fut, avec Leclair un des violonistes les plus fêtés vers 1730. Ses sonates à 2 violons sans basse, dont l'édition est aujourd'hui rarissime, méritent d'attirer l'attention de tous les amateurs de la belle technique du XVIIIe siècle française.

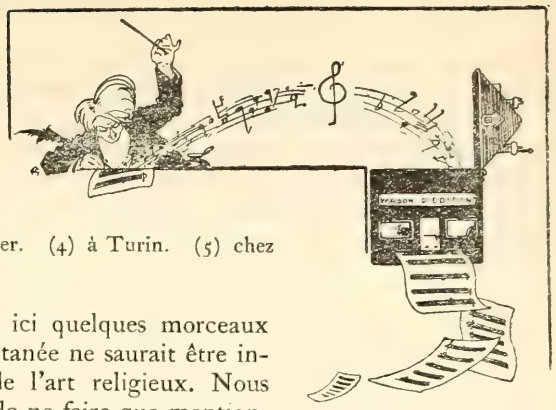
E. STIEVENARD

LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE

Ce traité ouvre l'accès de l'harmonie et du contrepoint d'une manière toute nouvelle et essentiellement publique. Chaque chapitre est suivi d'exercices et de devoirs.

1 vol. net 4 fr.

L'Édition Musicale



(1) chez Durand. (2) Costallat. (3) Fürstner. (4) à Turin. (5) chez l'auteur, rue de Marsan, à Bordeaux.

Il est peut-être opportun de signaler ici quelques morceaux de musique d'église, dont l'apparition simultanée ne saurait être indifférente à ceux que préoccupe l'avenir de l'art religieux. Nous demanderons donc pardon à **M. Labey,** de ne faire que mentionner ici son *quator* pour piano et cordes, (1) œuvre de longue haleine, qui nécessitera une sérieuse étude, et sa réduction pour piano 4 mains des *Souvenirs* de Vincent d'Indy ; (1) De même, nous ne ferons que signaler en passant une *étude* de concert pour violon et piano, transcrite d'après Graun (2), par **M. Herwegh**, et une *Sonate* de Scarlatti, transcrite pour piano seul par **M. L. Delafosse** (1). Puis, deux nouvelles partitions piano et chant : Elsen, d'**Adalbert Mercier** (2), et le Rosenkavalier, de **R. Strauss** (3).

Examinons donc, parmi beaucoup d'autres œuvres récentes, celles qui sont destinées à l'église. Egalement respectueuses, également soumises aux intentions du Motu Proprio de 1903, les unes nous viennent d'Italie où elles sont consciencieusement éditées par Marcello Capra (4), les autres de France. Mais il n'y a guère lieu de distinguer ici entre les écoles. Partout même recueillement et même sérénité un peu vague, franchise absolue de l'harmonie et de la tonalité, correction et aisance parfaites de l'écriture vocale. Demandons-nous cependant si le St. Père en prescrivant à la musique d'église " la bonté, le sérieux et la gravité " exigeait une abdication aussi totale du style et de la couleur ? **M. Ravanello**, met en musique, dans ses *Lamentationes* et *Responsoria* à trois voix, les Leçons de Jerémie. A quelles envolées magnifiques ne prêterait pas un texte comme celui-là ? Mais tout accent dramatique est aujourd'hui proscrit de l'église et les déplorations prophétiques elles-mêmes y ont gagné une sereine indifférence. Avec **M. Marabini**, maître de chapelle à Faenza, le *Stabat Mater* cette page poignante entre toutes, est devenu une suite de cantiques à trois voix. Avec **M. Botazzo,** le *Miserere*, fait songer à d'agréables leçons de Solfège. La Messe *in dominica Resurrectionis*, ne comportant que de l'allégresse, inspire plus heureusement **M. Amatucci** maître de chapelle du dôme de Pise ; il s'en tire fort dévotement avec des Alleluias en vocalises. Toute cette Messe est écrite pour Chœur à l'unisson.

Dira-t-on que le génie italien, essentiellement dramatique, suit ici une voie qui lui est contraire ? En France, nous ne sommes pas beaucoup mieux partagés. **M. de la Tombelle,** avec une messe, trois *motets* et un petit *salut* à trois voix mixtes, affirme à peine une personalité un peu plus nette. Cependant, notons le *Tantum Ergo* de son petit *salut*, où la phrase liturgique, confiée aux ténors, est entourée par les autres voix, des broderies les plus ingénieuses ; et son motet, *oremus* pro *pontifice*, charmant de naïveté, de confiance et d'abandon.

Passons rapidement sur 6 *pièces symphoniques* pour Orgue ou Harmonium, de **René Lambinet** (5), grandes improvisations fort décousues, dont, je l'avoue, la raison d'être m'échappe ; et arrivons à la jeune école indépendante, représentée par un *salve regina* de **Roger Ducasse** (1) pour voix seule. La franchise mélodique de tout à l'heure a fait place ici au chromatisme le plus subtil, mais le recueillement n'en est pas amoindri ; rien de plus

religieux, au contraire, que cette mystérieuse phrase de la fin : o dulcis Virgo Maria ! dont les mille détours précèdent d'une supplication caressante le dernier Amen.

Tout ceci ne nous engagera pourtant pas à prédire à notre musique d'église une période de bien haute vitalité. Ouvrons maintenant une livraison de *Saluts Grégoriens* publiés par l'**Abbé Brun** ; la dernière parue, Ire de la 8e série, chants en l'honneur de St Joseph. Quelle verdure, quelle jeunesse et quelle spontanéité. Auprès de cet art grégorien libre, indépendant, insoucieux de toute carrure, l'art de notre église actuelle ne fait-il pas l'effet d'un art vieilli ?

V. P.

Cours et Conférences

SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE. 7 Mars. M. Heikuro Miyamoto. Les No, drames lyriques du Japon.

Le *No*, — mot qui, dans un sens plus général, signifie l'art scénique — est d'origine religieuse. Dès une époque reculée on exécutait des parades mystiques, des pantomimes dansées pour distraire les assistants, puis vinrent les chants, sacrés ou profanes, qu'interprétaient des pèlerins. C'est au XIIIe siècle que le no prend son essor. A côté du *no* proprement dit, il faut distinguer le no bouffon ou *chioguen*. Le fondateur du no moderne est Motokio. En 1460, 3 jours durant, il y a une représentation de *no* près de Kioto. A Yedo les premières représentations eurent lieu en 1607 seulement.

Le no se joue sur une estrade carrée ouverte de trois côtés et adossée à un mur de bois. A gauche un passage conduit aux coulisses. Les spectateurs se tiennent autour de l'estrade. Sur cette sorte de scène, d'une part sont les déclamateurs, de l'autre les musiciens (une flûte, un tambour, deux tambourins). L'action est rapide. Les acteurs sont masqués et vêtus somptueusement. Cinq écoles célèbres gardent les traditions, les écoles Kambé, Komparo, Kongo, Kito et Hosko. Les différences entre ces écoles consistent dans la manière de moduler. Chacune d'elles a ses partisans, est généralement entretenue par une famille riche et possède une garde robe somptueuse remontant à 300 ans.

Trois cents no nous sont parvenus. Ils sont dûs en majorité à des bonzes. Les bonzes furent au moyen-âge les gardiens de la littérature et certains allèrent voyager en Chine. Les *no*, en vers, en prose poétique, en simple prose ont eu une grande influence sur la littérature et le théâtre. Certains critiques d'Occident, que M. Miyamoto trouve injustes dans l'occasion, déplorent dans le *no* l'abus du *pibo*, sorte de jeu de mots.

HAUTES ÉTUDES SOCIALES 10 et 17 mars, M. de la Laurencie, les pastorales en musique aux XVIIe siècle en France.

M. de la Laurencie indique les origines italo-espagnoles de la pastorale, des personnages habituels, son histoire au début du XVIIe siècle avec Montchrestien, Nicolas Chrestien, Alexandre Hardy. Le premier, Favier, compose des pastorales en musique. Il ne réussit pas. Nos musiciens préfèrent le ballet qui parfois se rapproche assez de la pastorale. Andromède de Corneille est une véritable tragédie lyrique. Avec Perrin et Cambert (*La Pastorale d'Issy*, *Ariane de Bacchus*, *Pomone*) c'est une éclosion du genre. Lully, d'autres musiciens Mollier, Oudot en composèrent. La pastorale subsista pendant le XVIIIe siècle. En 1791 on joue la dernière Corisandre.

SORBONNE. — Signalons la très remarquable confiance fait le 31 mars par J. H. Davies de l'University College du pays de Galles, sur le Folk Lore Gallois avec audition de chants nationaux par un quatuor gallois. Nous reviendrons sur cette manifestation qui honore la Sorbonne, et ou l'on recouvrait l'infatigable artiste de votre compatriote Mme Barbier.

G. Rouchès.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

Le Conseil d'administration des Amis de la musique a pris dans ses séances dernières une série de décisions dont les membres de la société ont accueilli la nouvelle avec joie.

Tout d'abord, et d'accord avec M. Gabriel Astruc, il a été décidé d'organiser sous le patronage de la société un grand *Festival Beethoven*, dirigé par Félix Weingartner et composé de quatre concerts qui auront lieu au début de mai. Les Amis de la musique, inscrits dans les délais qui leur ont été indiqués, seront conviés gracieusement aux répétitions générales des auditions remarquables.

En outre le Conseil a pris l'initiative de réunir périodiquement les membres de la Société, pour leur permettre de se connaitre et de se voir dans l'intimité. La première de ces réunions, organisée le 5 avril chez M.M. Pleyel Lyon et Cie, qui avaient très généreusement mis leurs salons à la disposition de la société, eut le plus vif succès.

Enfin, à l'exemple des Amis de Louvre, des *Promenades Musicales* à travers Paris, ont été décidées. Elles ont commencé par une visite à la Salle Aeolian, le 31 mars, sous la conduite de M. L. Laloy, maitre de conférences suppléant à la Faculté des Lettres, et avec le concours de Mlle Hatto de l'opéra comique et de M. F. Touche, professeur au Conservatoire. Dans la salle éclatante, qui ressemble à quelque Grotte de Fingal, une centaine d'Amis de la musique ont eu le rare plaisir d'entendre un musicologue parler des instruments mécaniques et de leur application à l'art moderne de la musique.

" Les instruments mécaniques, rappelle le conférencier, ont en Europe un assez facheux renom, parceque nous n'en connaissons que les formes rudimentaires, triviales, appropriées à la mendicité, ou à la publicité, à la torture des oreilles dans l'un et l'autre cas. C'est le piano à manivelle trainé dans nos campagnes ou même en quelques rues désertes de Paris par un âne plus qu'évangélique, et dont le tumulte discord ameute les marmots. C'est l'orgue si bien nommé de Barbarie, dont on conjure volontiers la hantisse monotone par le sacrifice de quelque billon. Ce sont enfin les orgues dorés et chamarrés de quelques fêtes foraines parmi le tournoiement des chevaux de bois."

M. Laloy montre comment l'idée du mécanisme appliqué aux instruments s'est peu à peu épurée, d'abord grâce aux instruments de simple enregistrement, puis grâce aux instruments d'interprétation. Il expose en quoi consiste la supériorité des appareils Aeolian et insiste particulièrement sur leurs facultés expressives qui seules permettent de faire de la vraie musique.

Après cette conférence, qu'il faudrait pouvoir citer en entier, les différentes ressources du pianola ont été présentées, seules d'abord, puis unies au violon, mêlées à la voix humaine, et enfin associées à l'orgue puissant et multiple, dans l'interprétation des *Amours du Poète* de Schumann, *Obertass* de Wieniawski et *Kammenoi-Ostrow* de Rubinstein. Les Amis de la musique ont eu l'agréable surprise de constater que la souplesse du Pianola permet *d'accompagner* très délicatement les inflexions d'une belle voix comme celle de Mlle Hatto ou le jeu expressif et varié d'un maitre comme F. Touche. Tous ceux qui ont assisté à cette démonstration en conserveront le plus agréable souvenir.

Théatres et Concerts

ELSEN, *drame lyrique, musique d'Adalbert Mercier, livret de Jean Ferval, représenté au Théâtre Lyrique.*

Bien que l'auteur de cette œuvre se nomme Ferval, il n'y a aucun rapport entre le lyrisme de Vincent d'Indy et celui de A. Mercier. L'œuvre, couronnée par la Ville de Paris et qui vient de voir la scène, est avant tout destinée à ce que Shakespeare appelait *the million.* Tout s'y passe fort bien, au bord de la mer chez des pêcheurs endurcis, mais cependant accessibles à la passion dramatique et dramatisée. La musique est habile dans sa simplicité, d'un style aisé, qui plaira, sans rien révolutionner. Et après tout n'est-ce pas le droit du compositeur de chercher le bon succès de la millième, le succès des Dragons de Villars et de Faust ? L'idiome musical que parle M. Mercier est un peu le langage de tout le monde ; je ne lui en fais pas un crime. Le public lui en fera un mérite, car il est un peu las du transcendant, et de ce perpétuel effort vers un génie qui ne vient pas. M. C.

AUTOUR DE LA CRÈCHE, *texte et musique de Jean Hubert.* — Un piano, une harpe, un hautbois, un violon, un célesta-mustel, un récitant et un petit chœur mixte, il n'en faut pas plus à la conviction religieuse, aidée du talent musical, pour nous enchanter pendant une heure, M. Alexis Rostand et Mme Rostand nous conviaient à ce régal en leur hôtel de l'Avenue de Villiers, et, par une transition raffinée, une la Sonate de Lekeu, œuvre de musique pure, transportait l'auditeur de ces émotions religieuses, jusqu'au rire profane et à l'opéra bouffe, le *Relai imprévu*, de Jarry et Terrasse.

M. Griset tour à tour suppliant ou féroce, aguicheur ou foudroyant prêtait à cet ensemble l'autorité de sa direction. Et là devant trois cents personnes dont la Figaro a donné les noms éclatants l'œuvre de Jean Hubert a pris conscience d'elle même. Cette petite pièce d'un mysticisme calme qui dépasse de beaucoup les limites d'un salon à toute la suavité d'un conte populaire. Le hautbois (bravo François Jean !) y règne et apporte son leit motif de musette ; les patres s'agenouillent, l'étoile luit, le récitant ténorise, le chœur s'en mêle, le célesta aidé de la harpe pique ses notes claires, un solo de violon plane sur le tout, et l'impression est d'une religiosité reposante. L'auteur connaît à la fois la Passion de St. Mathieu et Marie-Magdeleine, et ses admirations de l'empêchent pas de rester personnel. N'assisterons-nous pas un jour à son triomphe à l'opéra comique ? J. E.

Mars fut au Conservatoire un mois de demi repos : un seul concert et une seule nouveauté, le *Concerto de piano de Liapounow.* La merveilleuse technique et le souple talent de M. Ricardo Viñes ont bien rendu cette œuvre où des idées personnelles sont présentées avec adresse et cohésion, sans rien de subversif. Et l'auditoire fut à peine dégelé. C'est décourageant. Il s'était trop dépensé pour la Symphonie en ut mineur de Saint-Saëns, désormais consacrée. L'exécution en fut d'ailleurs excellente, ainsi que pour les 7e et 8e Béatitudes, de Franck. Et ce fut tout.

La première partie du Faust, de Schumann, la deuxième de la Damnation, et tout le Faust de Liszt — avec le chœur final — ont formé un superbe triptyque deux dimanches de suite, aux Concerts Lamoureux. Certes, de ces trois tableaux aucun n'a vieilli, mais celui de

Liszt ne vit-il pas d'un lyrisme plus jeune et plus sincère que jamais ! On ne peut se lasser de cette musique toute de charme et de séduction. Mme Raunay et M. Paulet furent justement applaudis dans Berlioz et Schumann. M. Seagle a une belle voix, mais son accent étranger est désastreux.

Voici enfin deux nouveautés de quelque importance : une *Suite populaire* de M. Casadesus et une *Légende symphonique* de M. Henri Lutz. Une *Petite Suite*, transcription de trois petits, tout petits morceaux pour piano à quatre mains, de M. Roger Ducasse, ne compte guère. Il y a beaucoup de vie et d'action dans l'œuvre de M. Casadesus, extraite de sa partition du Moissonneur, pour un drame de M. Charbonnel, toute imprégnée d'airs limousins, très sincère, très mélodique, un peu simple peut-être. La Société de Chant Choral et la Société des Instruments anciens (unis dans un Intermezzo à l'orchestre), M. Teissié (baryton) et Mme Buisson (mezzo) ont mis en valeur cette agréable musique. De M. Henri Lutz le Conte "Il était trois jeunes princesses" n'a pas, lui non plus, d'excessives prétentions. Le scenario voudrait plus de développement musical. C'est trop court, défaut bien rare, car c'est joliment écrit et plein d'heureux commencements. L'emploi de trois voix de femmes, en mélopée, sans paroles, est ingénieux et bien réalisé. N'a-t-on pas entendu quelque chose de ce genre l'an dernier à la S. M. I. ? Mais moins réussi, me semble-t-il, que l'œuvre intéressante de M. Lutz.

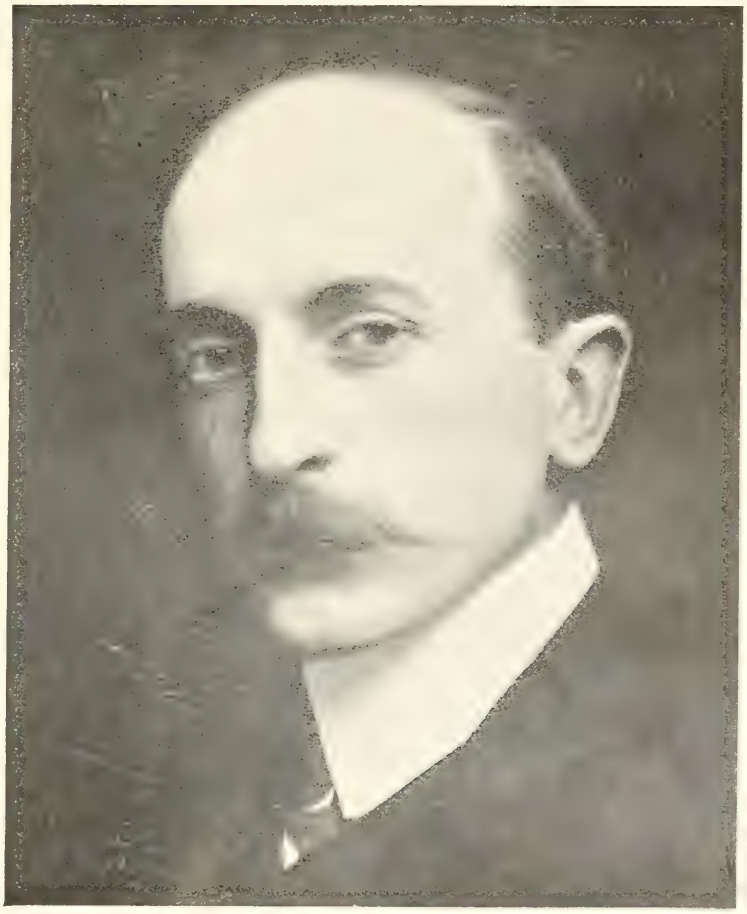
M. Chevillard donna ce mois-ci deux instrumentistes de valeur : M. Hekking dans le Concerto de Violoncelle — un peu vieilli — de Haydn, et M. Carl Flesch dans le Concerto pour violon — un peu long — de Brahms. Mlle Alice Verlet fut empêchée de chanter au dernier concert, par un deuil soudain et tragique pour lequel nous lui présentons nos profondes condoléances.

On était en droit d'avoir quelques craintes lorsque M. Pierné annonça la *Messe en ré*, de Beethoven. Le Conservatoire avait le monopole de cette œuvre d'exécution vraiment ardue pour les chœurs qui y ont un rôle plus complexe encore que dans la messe en si mineur de Bach et d'une teinture plus étendue. Les ensembles furent, au Châtelet, aussi bons que possible. L'imperfection, tient sur cette scène trop vaste, à l'éparpillement des exécutants. Les sons n'arrivent pas à l'oreille avec une absolue simultanéité, ceux des instruments à percussion, en particulier. En outre, pour presque tous les auditeurs du rez de chaussée, les détails d'orchestre sont étouffés par les chœurs.

Le succès fut considérable et M. Pierné doit en être fier. Trois exécutions ne l'ont pas épuisé, bien loin de la. Les solistes (Mmes Mellot Joubert et Philip, MM. Nansen et Gebelin) y contribuèrent. M. Touche eut dans le solo de violon du Benedictus un succès prévu.

Après cela, un "Festival Wagner", fût il même orné d' "Artistes du Théâtre Bayreuth" perd de son intérêt. Gros succès de recette, salle comble, applaudissements copieux à M. Heinrich Hensel et à Mme Leffler Burckard, mais transplantation au moins inutile d'œuvres essentiellement dramatiques.

En terminant sa trop courte série de concerts, M. Hasselmans passa son bâton de commandement à M. Casella pour diriger sa deuxième symphonie. Qui eut cru ce jeune pianiste calme, mince et pacifique, capable de perpétrer cet horrifique vacarme ? Il s'est trompé de porte et, avec ses crescendos furieux grimpant au pas de charge jusqu'à une explosion de gong, de cloches, de grosse-caisse et de cymbales, son œuvre accompagnerait mieux une pantomime militaire à l'Hippodrome. Comme Strauss et Malher, M. Casella trouve trop pauvre le vieil orchestre. Mais son effroyable complexité de rythmes et de timbres, ses motifs assez vulgaires ne rendent guère ses intentions. Il les exprimait en un programme, m'a-t-on assuré. Que pouvait-il bien dire ? L'andante seul a un calme relatif, très relatif, car, après un début expressif et bien déduit,



CHARLES SAUTELET

l'agitation frénétique reprend. M. Casella écrira, dès qu'il le voudra, de jolies choses ; qu'il le veuille donc !

Une nouveauté mieux venue est *la Menace*, poème lyrique de M. Roussel. M. Engel y tint la partie de ténor. Mais l'intérêt en est surtout dans une orchestration très moderne, très expressive et sans excentricités.

Deux concerts Séchiari : Au premier, trois *Ballades* de Villon, mises en musique de fort agréable façon par M. Debussy et chantées par M. Clark, ont eu un grand succès. Elles sont de style différent, délicatesse, recueillement et entrain, toutes trois bien venues. De M. Debussy également, trois *Ariettes Oubliées*, mais souvent entendues, dont Miss Maggie Teyte fut l'interprète idéale. Il y eut encore M. Risler et M. Victor Gilles au piano, c'est dire que les deux séances furent intéressantes. L'orchestre est en progrès.

La deuxième partie de la *Passion selon St Matthieu* fut exécutée pour la première fois par la Societé J. S. Bach le 17 mars. Les deux concerts où elle donna cette grande œuvre marquent certainement dans l'évolution de la Société devenue prospère (et riche, ce qui ne gâte rien). Nous voici loin des débuts modestes, salle de l'Union, et personne plus que nous n'applaudit à ce rapide succès. Mais il ne faut pas s'amollir dans les délices de Capoue et nous souhaitons à M. Bret de la fermeté dans le commandement. Les chœurs sont précis et justes, pas très nuancés ; les mouvements sont en général trop lents. Comme solistes, ce fut très satisfaisant. Mme Altmann-Kuntz chanta avec beaucoup de style, Mme Mary Mayrand avec une belle voix. Le ténor Baldzun dans la partie difficile du récitant et les deux basses Geist et Vaterhaus furent justement applaudis. En mai, nous aurons l'Ode Funèbre et l'amusant Défi de Phœbus et de Pan (ce sera le 5 mai.)

M. Boschot, dans l'Echo de Paris, a l'autre jour excellement parlé de la Société Haendel et de son chef M. Raugel. Ils ont de grands éléments de succès, et, le premier de tous, la foi en leur œuvre ; il faut donc suivre leurs efforts et les encourager en leur conseillant d'étendre leur domaine car on éprouverait quelque lassitude au culte trop exclusif de Haendel. A la séance de mars, nous eûmes du Maître une charmante sonate pour deux hautbois et basson et la *Fête d'Alexandre* dont certaines pages ont conservé tous leur intérêt, malgré un bien singulier livret.

Mentionnons une matinée de charité, donnée sous de hauts patronages et sous la direction de M. Widor. (Il y manqua seulement l'habit vert du nouveau membre de l'Institut). On y joua l'exquise suite d'Orchestre du *Conte d'avril*, puis un *Concerto* de Bach pour piano, deux flûtes et orchestre. M. Delafosse nous parut y avoir un jeu sec, mais il joua mieux du Chopin, un Allegro de Widor et deux pièces de sa composition. Mlle Edwina, cantatrice polyglotte, fit apprécier une voix agréable, un immense chapeau et un énorme manchon. C'est, m'assure-t-on, la toilette pour les concerts en matinée.

Pour être complet — ou à peu près — avec les Concerts d'Orchestre, il faut citer l'Orchestre Mozart qui sous l'active et adroite direction de M. de Méo donne des séances rue d'Athènes. Celle du 7 mars comprenait, avec la *Symphonie en la* et l'*Ouverture d'Egmont* de Beethoven, avec une *sérénade* de Mozart, avec la *Suite de Peer Gynt*, de Grieg, la sonate de violon de M. Chevillard (l'auteur et M. Geloso) toute une série de mélodies chantées par Mlle Suzanne Cesbron. Copieux programme. Les mélodies étaient de M. René Lenormand et de musiciens anonymes persans, annamites et polynésiens. On les a presque toutes redemandées, ce qu'on n'eût peut-être pas fait pour des lieder de Schumann ou de Fauré.

Les cinq *Concerts de Musique de Chambre moderne française* organisés par MM. Durand sont l'événement musical du mois, peut-être de l'hiver, par le choix des œuvres et leur exécution. Comment en parler avec intérêt alors que nous sommes condamnés à moins qu'une

nomenclature, à la mention de quelques noms ? Sachez donc que ce fut un superbe résumé de notre musique de chambre depuis un quart de siècle, car, partis de Lalo (3e trio) et de M. Saint-Saëns (trio, quatuor, sonate de violoncelle), nous sommes arrivés à M.M. Samazeuilh, A. Roussel et M. Ravel, en passant par MM. Widor, d'Indy, Magnard, Dukas, Debussy, Ropartz et Witkowski. Pas d'œuvres absolument inédites, mais plusieurs encore peu connues du public, comme les Préludes de M. Debussy. Quelle revue glorieuse et quelle admirable exécution ! Songez donc, Mlle Selva, le Quatuor Hayot, MM. Thibaut, Parent, Salmon, Pollain, Risler, Viñes, Lortat, Debussy... artistes bien français dans de la musique bien française. C'est là une initiative qui fait doublement honneur à MM. Durand car la totalité de la recette alla à des œuvres de charité.

La déjà vénérable (quarante ans, 380 concerts) *Société Nationale* et la jeune *S.M.I.* nous ont comblés en ce mois surabondant, chacune avec deux séances. A la Nationale, un *Quatuor* Cordes de M. Turina, œuvre personnelle, recherchée sans excès, un peu flottante et imprécise de forme, très intéressante ; une *sonate* de violon, longue et diffuse, de M. Jongen ; un *trio* agréable et bien écrit de M. Thirion ; quatre *ballades* françaises fort réussies, exquises, de M. Raymond Bonheur, chantée à quatre voix par les élèves de Mme Bathori ; enfin les cinq pièces sur le nom d'Haydn que notre Revue a suggérées et publiées, voilà, avec des œuvres déjà entendues, le bilan mensuel. A la S.M.I., le *Quintette* connu, distingué, expressif, complexe, de M. Florent Schmitt et le deuxième Quatuor de R. Gliere, très debussyste, ont encadré une sonate de violon de Mme de Polignac et une de M. Barlow, bien écrite, pas trop longue, mélodique, mais trop tendue, trop grandiloquente. Rien à dire des mélodies de MM. Berthet et Melchers et de l'*Adagio* pour orgue de M. Koechlin ; beaucoup de bravos à Mme Landowska exquise, comme toujours, dans des valses de Schubert et des danses polonaises anciennes.

La première séance des " Auditions Modernes " ne nous a rien valu de pénible mais rien de très bon : le Quatuor beaucoup trop Beethovenien de M. Binenbaum, la sonate de violon de M. Jemain, pages estimables, le trio de M. A. Laurent, un peu trop debussyste. La Société des Compositeurs de Musique a consacré sa troisième séance à un Quatuor de M. Ganaye que nous n'avons pas entendu, à quatre agréables mélodies de M. Bellenot, deux (dont une charmante, le Chèvrefeuille) de Mme de Faye Jozin et un *trio* piano (MM. Laparra, Drœgmans et Schiedenhelm) non sans mérite de Mme C. P. Simon.

A l'Union des femmes professeurs et Compositeurs, où l'on sent l'impulsion active de Mme M. Gallet, une bonne séance d'œuvres de Fauré (Mme Long, Quatuor Riant Réol) et une d'œuvres de membres de la société : trio agréable de Mme Bourdeney, mélodies très fines et discrètes de Mme Delage-Prat, moins intéressante de Mme Grodvolle.

Salle Gaveau Maurice Desrez, célèbre le printemps. Bravo pour l'audace juvénile de cet adolescent épris de lyrisme !

A l'amphithéâtre Richelieu des chanteurs *gallois* folklorisent sous la direction de Mme Barbier, qui a réussi à *galles-vaniser* ces musiciens aux voix robustes.

Les excellentes séances de la Philharmonique ont pris fin avec l'apothéose de M. Kreisler, l'admirable violoniste, dans un Concert avec Orchestre : Un Concerto de Vivaldi, un peu mince, le Concerto en ré de Mozart, la sonate de Tartini (le trille du diable) et, sur des rappels sans fin, le prélude de la 2e sonate de violon seul de Bach. Exécution impeccable, plus expressive, heureusement, que la figure impassible de l'exécutant. Mais pourquoi cet orgue indiscret dans le Concerto de Vivaldi et la sonate de Tartini ? Mme Gerda Magnus joua avec quelque sécheresse le *Concerto* de piano en ré mineur de Bach. Au concert précédent, M. Casals, violoncelliste idéal, avait joué une *suite* de M. Moor, une sonate, de J. S. Bach et une sonate

THÉATRE SARAH-BERNHARDT ✗ **Mai-Juin 1911**

GRANDE SAISON RUSSE

OPÉRAS ET BALLETS

organisée par l'Association pour la PROPAGATION DE LA MUSIQUE SLAVE

AVEC LE CONCOURS

d'artistes des Théâtres Impériaux de Russie et des principaux Théâtres de France et de l'Etranger :

Mmes Van Brandt, M. Boyer, Czaplinska, Drouziakina, Hèglon, Korolewicz, Litvinne, Makarova, Marcia, Tcherkaskaïa, Thevenet, Zakharova, etc.

MM. Baklanow, Bolchakow, Bourbon, Léon David, Didur, Nivette, Rousselière, Séveilhac, Smirnow, Vallier etc.

Danse : Mme Julia Sèdova, MM. Clustine, Legat etc.

REPERTOIRE

OPÉRAS, joués en Russe et en Français

LA ROUSSALKA (Dargomyjski)

LA FIANCÉE DU TSAR (Rimsky-Korsakow)

LA NUIT DE MAI (Rimsky-Korsakow)

LA DAME DE PIQUE (Tchaïkowsky)

LE DÉMON (Rubinstein)

ONÈGUINE (Tchaïkowsky)

BALLETS (Sketches)

LA BELLE AU BOIS DORMANT (Tchaïkowsky)

LE LAC DES CYGNES (Tchaïkowsky)

LA FORÊT ENCHANTÉE (Drigo)

KONIOK GORBOUNOK (Puni)

Il y aura trois abonnements de six spectacles

SÉRIE A. Les Mardis 2, 9, 16, 23, 30 Mai et 6 Juin
,, B. Les Jeudis 4, 11, 18, 25 Mai, 1 et 8 Juin
,, C. Les Samedis 6, 13, 20, 27 Mai, 3 et 10 Juin

PRIX DES PLACES pour chaque abonnement de six représentations

Avant-Scènes du rez-de-chaussée, la place : **180** fr.; Avant-Scènes de Balcon, **180** fr.; Baignoires, **150** fr.; Loges de Balcon, **150** fr.; Fauteuils d'Orchestre 1er, 2e, 3e et 4e rangs, **150** fr.; Fauteuils d'Orchestre, 5e, 6e, 7e et 8e rangs, **120** fr.; Fauteuils d'orchestre 11e, 12e, 13e et 14e rangs, **90** fr.; Fauteuil de Balcon, 1er rang, **150** fr.; Fauteuils de Balcon, 2e rang, **120** fr.; Avant-Scènes de 1re Galerie, **72** fr.; Loges de 1re Galerie à salon, **72** fr.; Loges couvertes de 1re Galerie, **54** fr.; Fauteuils de 1re Galerie, **54** fr.; Avant-Scènes de 2e Galerie, **30** fr.; Stalles de Parterre, **21** fr.; Fauteuils de 2e Galerie, **30** fr. ; Stalles de 2e Galerie, **15** fr.; Stalles d'Amphithéâtre, **6** fr

Droit des pauvres (pour les places de **5** fr. et au-dessus) **10 o/o en sus.**

Les abonnements sont reçus dès aujourd'hui au bureau de location du Théâtre Sarah-Bernhardt.

Société Musicale G. ASTRUC & Cie, 32, rue Louis-le-Grand

TROIS CONCERTS

DONNÉS PAR

JAN KUBELIK

1re CONCERT

le Mardi 18 Avril 1911, à 9 heures du soir

SALLE GAVEAU

2me CONCERT

le Mardi 25 Avril 1911, à 9 heures du soir

à l'OPÉRA

3me CONCERT

le Samedi 29 Avril 1911, à 9 heures du soir

au TROCADERO

AVEC LE CONCOURS DE

l'ORCHESTRE COLONNE

sous la direction de M. GABRIEL PIERNÉ.

de Beethoven, ces deux dernières sensiblement préférables ; Mlle Maria Freund avait intelligemment chanté des lieder de Schumann et de Wagner. Disons au revoir à M. Rey, impresario heureux qui a toujours salle comble.

Au Cercle Musical, de belles séances avec le Quatuor Touche, M. Lucien Wurmser, M. Vierne, M. Marneff et Mme Raunay et surtout avec Debussy dirigeant les Gymnopédies de Erik Satie. Rappelons enfin les Soirées d'Art, plus prospères que jamais. M. Van Dyck, Mme Raunay dans des lieder, le Quintette de M. Chevillard et beaucoup d'autres belles œuvres remplirent la salle chaque samedi.

Quatrième séance tchèque du Quatuor Lejeune. Le *Quatuor* de M. Kunc est bien, celui de M. Suk (si ♭) est mieux. L'intermezzo est une page charmante. Il y a dans les mélodies qu'à chantées avec goût Mme Kacerovska une exquise mélancolie. Ce sont de bien jolies choses.

Le Pax Quatuor continue avec succès ses séances classiques sous la direction de Mme Muller de Beaupré. Le Quatuor Lefeuve donna le 29 une soirée où, à côté du Quatuor de A. de Castillon, qu'on entend toujours avec plaisir, figurèrent la *suite* pour piano, très originale, de M. A. Roussel (M. Motte Lacroix), d'agréables mélodies de M. Orban (Mme Bathori) et un *Quatuor* à cordes nouveau de M. Blanchart du Val que nous eûmes le regret de manquer.

Enfin le Quatuor Saïler fit entendre le *Concert* de Chausson et la petite sérénade avec flûte, de Beethoven. Exécution excellente. Mlle Charny chanta de plus mélodies de M. Paul Vidal dont plusieurs eurent les honneurs du bis.

Le Trio Chaigneau auquel nous avons dû des heures musicales agréables, revit cette année bien que deux de ses charmantes partenaires soient devenues Mme Piazza et Mme Joachim. Il donne avec d'intéressants concours cinq ou six séances dont la première, toute de Bach, nous valut le *Concerto pour trois pianos* trop rarement entendu et la seconde le *Quintette en sol Mineur*, de Boccherini, dont le menuet est resté populaire, la *sonate en ré* de Mozart pour deux pianos, une jolie *sarabande* pour deux flûtes (qu'on fit répéter) et la Cantate *Orphée*, de Rameau (Mlle Germaine Sanderson).

Un contre temps avait empêché le Quatuor Vocal Mauguière (Mmes Maud Herlenn, Mirey, MM. Mauguière et Sigwalt) de donner le concert annoncé pour février. Nous l'eûmes le 13 Mars. Nous avons trop peu de quatuor vocaux chantant juste et bien. Celui-ci est presque parfait. Programme tout moderne où à côté de *Quatuors* de MM. Lenormand, Labori Kœchlin et Alexandre Georges, figurèrent des soli de chacun des partenaires et de M. Marsick. On applaudit surtout *l'Oiseau Bleu*, de Mme Toutain Grün et les œuvres de M. A. Georges, musique toujours claire et expressive.

Ce mois fut abondant en cantatrices de Concerts. Qu'elles nous pardonnent nos oublis et notre laconisme. Mme Mysz-Gmeiner qui donna deux séances de lieder, accompagnée par M. Casella, est excellente dans ces œuvres intimes et de petite étendue. Ces qualités sont aussi celles de Mlle Skarbek qui fut applaudie salle Pleyel. Nous avons déjà dit tout le mérite et l'intelligence de Mlle Chevalet, au talent très souple. La charmante Mlle Sonia Darbell — avec l'orchestre de M. Chevillard, lui-même, avec M. Capet, lui-même — donna un beau concert. Son contralto a du charme, mais manque un peu d'étoffe. Triomphe de M. Capet qui revint jouer une partie de la 2e sonate de violon seul de Bach. Mlle Darbell chanta une mélodie de M. Marcel Samuel Rousseau, dont l'orchestration est curieuse. Deux mentions très honorables enfin pour Mlle Alice Nobya (jolies mélodies de M. Levadé) et pour Mlle Gotha Weckman, cantatrice finlandaise qui chanta au Pax Quatuor, de belles mélodies des auteurs de là-bas, Sibelius et Merikanto. Mme Povla Frisch, cantatrice danoise, si souvent applaudie, mérite mieux qu'une mention. Elle chanta en grande artiste des lieder de Schubert et de Schumann

à une séance de piano (M. Casella qui nous fit, ce soir là, oublier sa symphonie) et de violoncelle (M. Hekking, d'Amsterdam, au jeu simple et expressif.)

M. Charles Sautelet, ténor et diseur exquis des œuvres modernes, donna à la fin du mois un concert un peu long, mais bien composé. Il fut bon dans des mélodies de Schubert et de Schumann, excellent dans celles de M. Louis Aubert qui sont de délicates petites choses, tristes et subtiles, et dans deux de M. Gabriel Dupont (*Douceur du Soir* est charmante). M. Motte Lacroix joua beaucoup de morceaux de piano et M. Fleury, flûtiste, un joli *Madrigal* de M. Aubert.

N'oublions par une brillante réception de Mme Capoy, où la maîtresse de maison fit valoir son style impeccable entre M. Chanoine d'Avranches, voix vigoureuse, M. Lefeuve, voix chaude, et M. Raoul d'Harcourt, voix pathétique. La flute en bois d'Hennebains, le brio de Melle Himmel, le charme des élèves de Mme Capoy s'ajoutaient à cet ensemble exquis.

Le violon est entré ce mois-ci en lutte ouverte avec le piano. Que d'artistes, que de bons artistes ! Nous avons parlé de M. Kreisler. Glorifions M. Enesco, un des concertistes " faisant " salle comble partout. Son Concert avec Orchestre salle Gaveau, avec l'*Invention en si ♭* de Bach, le *Concerto* de Brahms, le 3e de Saint Saëns, fut triomphal, car de charmantes auditrices lui lancèrent leurs bouquets et peut-être des baisers. Je me suis borné à des bravos, surtout dans le Concerto de Saint Saëns. M. Enesco a toujours son jeu ample et puissant. L'archéologue du violon, M. Debroux, qui est en même temps un exécutant hors de pair, a donné une séance avec orchestre d'un réel intérêt. Leclair et Aubert ne m'étaient pas inconnus, mais John Humphries, mais Hertel, mais Tessarini ? La littérature du violon au XVIIIe siècle est considérable. M. Carembat a, lui aussi, donné une séance de concertos à lui dédiés, dont un bien venu de M. de Francmesnil. Il y a déployé sa solide technique et son beau style. Nommons enfin les " dii et deœ minores ", Mlle Yvonne Astruc, entendue déjà en février, Mlle Simonne Pilon, à la précoce virtuosité, Mlle Béatrix Leech, Mlle Christiane Roussel, Mlle Sizes, toute jeune et déjà remarquable, Mme Debaets-Iwanoffska, Mlle Léonie Lapié, — le sexe laid est décidément évincé et nous n'avons guère entendu que MM. Calascione, Tracol, un de nos meilleurs violonistes, et Vela, qui joua une intéressante et nouvelle sonate de M. R. Villar.

Dans le domaine du violoncelle, nous rencontrons d'abord Mme Delune, artiste toujours intelligente et distinguée, qui fit entendre à la salle du journal Les Modes des œuvres de M. Louis Delune, notamment son *Poème* dont nous avons déjà dit tout l'intérêt. Le programme comprenait une douzaine de mélodies de M. Delune que Mlle Jackson et M. Cotiart mîrent en valeur. M. René Jullien donna une agréable séance Salle Erard avec le concours de M. Lazare Lévy et M. Antonio Sala s'avéra comme bon virtuose à la Salle Gaveau.

Des quatre séances de piano qu'a annoncées M. Ed. Risler, la troisième eut lieu le 9 mars, consacrée à une *sonate* de M. Théodore Dubois, d'une clarté toute française, à des ballades (celle de M. Fauré transcrite pour deux pianos, avec l'auteur au second) et à des rapsodies. Nous entendîmes quelques jours après M. Risler au Concert Durand dans les remarquables *Promenades* de M. Magnard et dans la savante et terrible *sonate* de M. Dukas. On a épuisé toutes les louanges pour Mme Wanda Landowska. Qu'elle joue du clavecin, il semble qu'on n'a jamais pu en jouer mieux qu'elle ; qu'elle joue du piano, il semble que seule elle puisse jouer, dans une vaste salle et sur un grand Pleyel ouvert, du Mozart avec cette discrétion et cette finesse. Ce concert du 28 mars fut merveilleux. Après les cinq pièces de virginalistes anglais qu'elle joua à ravir (les deux de Peerson semblent dater d'hier) on la rappela au point qu'elle dut jouer encore trois morceaux (*Concerto Italien* de Bach, deux *Tambourins* de Rameau). Et que de fleurs !

M. Paul Goldschmidt est un vrai pianiste et ses deux récitals d'œuvres vraiment pianistiques (Schumann, Chopin, Lizst) le prouvent. Il a une remarquable sonorité. Il faut en dire autant de Mlle Adeline Bailet qui triompha des *Etudes transcendantes* de Lizst, et de la jeune Mlle Lewinsohn au talent très délicat, déjà très appréciée car on refusa du monde à son concert. Mlle Rose Landsmann nous intéressa surtout par son interprétation de pièces romantiques de Schumann où elle fut très personnelle. Mlle Hélène Barry a une belle virtuosité et du style. Après avoir mentionné avec éloges la charmante séance de Mme Fleury Monchablon, secondée par la flûte enchantée de M. Fleury et la voix agréable de Mme Mellot Joubert, nous citerons encore un groupe de pianistes nullement négligeables : M. Vargas-Nunez, Mlle Nelly Eminger, M. Montoriol Torrès. Que de pianistes, mon Dieu ! et, ma foi, que de bons pianistes !

Il me reste encore quelques lignes pour citer à la hâte une Fête de la Poésie féminine, présidée par Mme la duchesse de Rohan, où la musique tint une large place. Mlle Mitza Rosario, à la belle voix de soprano, fut applaudie dans des lieder de Beethoven.

Deux sociétés artistiques, très actives et dignes d'intérêt, la Société Symphonique des Postes, Télégraphes et Téléphones et la Société Artistique et Littéraire de l'Ouest ont convoqué la S.I.M. à des séances dont nous fumes fort satisfaits. Cette dernière réunit des noms comme le Trio Chaigneau, Mlle Suzanne Cesbron, Mlle Sauvrezis, Mme Delage Prat, c'est dire qu'on y fait réellement de la musique.

Mlle Ariane Hugon, de l'Opéra, sait avec quel intérêt nous suivons ses Interprétations de la Musique par le geste, la danse et l'expression. Elle se montre profondément artiste dans cette œuvre et sa foi sera récompensée. Nous reviendrons sur ses séances dans notre numéro du 15 mai.

Enfin il faut magnifier le talent, l'incroyable talent de Granados. Qui n'a pas entendu Granados jouer ses Goyescas, ne se doute pas de ce que peut être le style moderne espagnol.

F. Guérillot.

LA LÉPREUSE

Tout est bien qui finit bien. M. Carré va jouer *La Lépreuse* de Lazzari et Bataille. Après dix ans de luttes, auteurs et directeur se sont réconciliés. Cette heureuse solution nous fera oublier le jugement qui avait clôturé le récent procès avec un admirable mépris des droits du compositeur de musique.

J. B.

Province

Commençons aujourd'hui notre tour de France par **Annecy** où le Cercle Musical donne son premier Concert de l'année, avec un programme dont la variété fait le plus grand honneur à M. Jean Ritz ; une Brunette de Duvernoy et une mélodie de Jean Ritz intitulée Hiver mettent en valeur les grandes qualités vocales de M. Cons ; M. Emmanuel Ritz se joue des difficultés pianistiques des pièces de Debussy, d'Indy et Th. Dubois ; M. Ressicaud joue du hautbois à ravir ; enfin les dames de la Chorale mixte chantent avec enthousiasme une mélodie

bretonne harmonisée par Bourgault-Ducoudray. A **Nancy**, M. Guy Ropartz donne la première audition de la belle Symphonie française de Th. Dubois, d'un concerto de Mme Joutard-Loevensohn, joué par M. Marix Loevensohn, et d'un entr'acte pour un drame inédit de Duparc, aux Etoiles ; la harpe de Mlle J. Poulain vibre dans un concerto de Haendel. **Valenciennes** chôme quelque peu et nous annonce une mauvaise nouvelle : la mort de M. Ch. Deromby président dévoué de la Société des Orphéonistes Valenciennois. A **Cambrai** on fête la cinquantième année d'existence de l'union Orphéonique et cela très dignement ; et les éloges ne sont pas ménagés à M. Léon Morand, le promoteur de cette belle manifestation musicale. **St Quentin** possède en Mme Marchand une conférencière très érudite qui expose l'histoire de la Sonate ; Mlle Marchand, pianiste et M. Jenck, violoniste jouent du Mozart, du Beethoven et du Lekeu.

Abbeville accueille chaleureusement des artistes de Paris tels que le quatuor Morhange-Pelletier, M. Claveau, etc. ce qui n'empêchera pas, espérons-le, les artistes abbevillois de faire apprécier, eux aussi, leur talent. **De Saint-Lo** on nous annonce la naissance d'une Société philharmonique ; le nouveau-né parle ou plutôt balbutie paraît-il ; mais il grandira ! Par contre, la Musique municipale et la Chorale sont très éloquentes.

Quittons Saint-Lô les oreilles encore toutes carressées des harmonies que M. Levatois fait éclore chaque dimanche à l'orgue de Notre-Dame et gagnons la **Roche-sur-Yon** où M. Lejus fait exécuter par la Philharmonique dont il est le dévoué directeur, l'Ouverture de la Sirène d'Auber et bien d'autres choses heureusement plus modernes telles que les fragments de sa délicate pantomime Amours de Masques.

A **Bourges** c'est encore une Société Philharmonique qui nous révèle une violoniste, Mme Chemet au jeu sympathique et vibrant : bravos, bis, rappels... L'Orchestre de la Métropole, ses chœurs, les enfants de la maîtrise attirent un public nombreux et enthousiaste.

A **Guéret**, M. Caillard conférencie sur Musset et Chopin qu'interprète Mme Lemoine sans mièvrerie.

A **Limoges**, la Société Philharmonique poursuit son œuvre de vulgarisation méritoire mais a le tort d'intercaler entre les diverses parties de la 1re symphonie de Beethoven plusieurs morceaux peu beethovéniens. Mme Marie Robert fait un tour de force en sachant faire apprécier par un public ordinairement indolent quatre mélodies de Moussorzsky.

Arrivons à **Bordeaux**. La Ste Cécile clôture brillamment sa saison sous la direction de Büsser et avec le concours de Capet et du harpiste Jandelly. Les musiciens bordelais sont d'une activité inlassable : Prof. Gaspard, MM. Lespine et Falcon (sonates modernes) le violoniste Jostz... **Pau** voit arriver (pas en aéroplane) le meilleur de l'Opéra Comique, de l'Opéra et de la Monnaie porteurs des partitions de Mme Butterfly, Werther et Lohengrin. Toujours même succès pour les Concerts Classiques.

A **Lyon**, enfin, la Société Lyonnaise de musique ancienne donne un concert avec le concours de MM. Amédée Reuschel (clavecin), Maurice Reuschel (viole d'amour et violon), Alexis Ticiec (viole de gambe), Mlle Henriette Porte (chant) ; Couperin, Lully, Rameau, Bach, Händel sont interprétés avec finesse par des artistes qui les comprennent et qui les aiment.

Mais voilà un long voyage ; regagnons Paris et attendons le mois prochain pour constater à nouveau la vitalité de la musique en province.

* * *

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

11, RUE BERGÈRE
PARIS

—

Téléphone 234-31

11, RUE BERGÈRE
PARIS

—

Téléphone 234-31

EXTRAIT DES STATUTS

ART. I. Une Société est formée sous le nom de *Société Musicale Indépendante* entre les soussignés qui en composent le Comité et tous ceux qui, par la suite, adhéreront aux présents Statuts.

ART. II. — Le siège de la Société est à Paris, 11, rue Bergère.

ART. III. — La Société a pour objet de faire connaître par l'exécution, les œuvres de la musique moderne, française ou étrangère, éditées ou non, sans aucune exception de genre, ni de style.

ART. IV. — La Société comprend :

1° Des Fondateurs, ayant versé à titre de don une somme minimum de 500 fr.

2° Des Sociétaires, versant une cotisation annuelle de 30 fr. exigible au début de chaque exercice et susceptible d'être rachetée par un versement unique de 300 fr.

ART. V. — Tout sociétaire a le droit de proposer ses œuvres pour l'exécution.

ART. IX. Chacun des Sociétaires aura droit à trois places pour chaque concert. Chaque Membre Fondateur aura droit à trois places réservées et à deux invitations pour chaque concert.

ART. XII. — La Société, poursuivant un but purement artistique, ne pourra disposer des fonds recueillis par souscriptions, cotisations ou dons, que pour étendre sa sphère d'action. Tout excédent de recettes, à l'expiration d'un exercice, sera intégralement affecté à l'organisation de concerts supplémentaires.

L'administration artistique de la *Société Indépendante* est assurée par le Comité soussigné, sous la Présidence effective de M. GABRIEL FAURÉ, Directeur du Conservatoire.

Le Comité :

GABRIEL FAURÉ, LOUIS AUBERT, ANDRÉ CAPLET, ROGER DUCASSE, JEAN HURÉ, CHARLES KOECHLIN, MAURICE RAVEL, FLORENT SCHMITT, EMILE VUILLERMOZ.

Secrétaire général : A.-Z, MATHOT.

Envoyer les adhésions, les souscriptions, les manuscrits et les demandes d'exécution au Secrétariat général de la Société, 11, Rue Bergère. Téléphone 234-31.

Les prochains concerts auront lieu SALLE GAVEAU aux dates suivantes :

12me concert : 24 Avril
13me concert : (sans noms d'auteurs) **9 Mai**
14me concert : (orchestre) **23 Mai.**

Administration de Concerts A. DANDELOT

83, rue d'Amsterdam, Tél. 113-25

SALLE GAVEAU, 45, RUE LA BOETIE

VENDREDI 28 AVRIL, LUNDI 1 MAI, SAMEDI 6 MAI, LUNDI 8 MAI
à 9 heures du soir

Quatres séances --- YSAYE - PUGNO

SALLE ERARD, RUE DU MAIL

JEUDI 11 MAI 1911, à 9 heures précises

Récital de Piano donné par EMIL SAUER

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, RUE D'ATHÈNES

MARDI 16 MAI 1911, à 3 heures précises de l'après-midi

RÉCITAL DE CHANT

DONNÉ PAR Mme

LULA MYSZ-GMEINER

AVEC LE CONCOURS DE

Rudolf Gmeiner et de Alfred Casella

MONUMENT CHABRIER

Elevé nous les auspices de la Revue régionaliste La Veillée d'Auvergne, il sera inauguré à Ambert (Puy-de-Dôme) en Septembre 1911.

Le monument consiste en un buste en bronze, fondu d'après l'original exécuté par Constantin Meunier (cet original a été offert par M. André Chabrier) et reposant sur un socle dont le sculptural a été confié au sculpteur Vaury.

Les fêtes d'inauguration seront présidées par M. Dujardin-Beaumetz.

Ajoutons que les souscriptions destinées à couvrir les frais de ce monument sont reçues chez M. Enoch, 27 Boulevard des Italiens et aux bureaux de la Vallée d'Auvergne, 58 Rue Jacob.

Belgique

La saison s'achève, sans vif éclat, surtout à notre point de vue belge. Sans doute, jamais peut-être autant d'auditions ne furent organisées : mais nous sommes au règne du mercantilisme et du bluff. Les compositeurs belges tentent, quand même, un geste de défense. Il n'est point parvenu encore à réveiller l'âme engourdie. La voix profonde de notre art ne s'écoute plus, dans le désert de la Cité. Parlez de la Musique belge : on sourit, on feint d'ignorer ses forces toujours vives et jeunes. — N'a-t-on pas vu récemment tel directeur d'un théâtre subsidié prétendre net que nos musiciens sont incapables de créer œuvre viable à la scène (c'est à dire œuvre de gros rapport !)... Il faut, ma foi, reconnaître que l'expérience leur a manqué, et que le public n'a guère pu juger de leur savoir-faire, depuis bientôt dix ans !

Tandis que les virtuoses, petits et grands, se donnent carrière, les traficants nous offrent l'attristant spectacle de leurs querelles intéressées. Ils osent se réclamer de l'Art — chacun devant son coffre-fort — de l'Art qu'ils méprisent et vendent. Mais les éloges d'une presse vénale, les compliments balourds d'artistes qui se devraient, et à leurs œuvres, une attitude plus orgueilleuse, ne réussissent pas à donner le change. Qu'importent, après tout, les trahisons et les palinodies : la vraie gloire est à ceux qui travaillent pour l'Avenir.

* * *

Parmi les nombreuses séances dont nous avons pris tâche de signaler ici les plus marquantes, bien peu furent révélatrices ou même simplement de nature à susciter un enthousiasme. Auteurs, interprètes attestent généralement beaucoup de métier, mais une déplorable sécheresse de cœur. D'autre part, les dilections des snobs, stylés par la critique, vont aux acrobates et aux farceurs. — J'ai, sur ma table de travail, une montagne de programmes, élégants d'ailleurs, ornés pour la plupart d'agréables figures. J'en détacherai, tout d'abord, la modeste feuille me rappelant la deuxième séance de la *Société Nationale des Compositeurs belges* (l'ancien groupe). Elle porte les noms de Jaspar, Mawet, Gilson, Moulaert, Wilfords et Gresnick (compositeur belge du 18e s.). Madame Fassin, cantatrice, Mtre Laenen, pianiste, MM. Dantzenberg, corniste, Brosa, violoniste, y prêtaient leur concours. Ils firent apprécier des mélodies intéressantes de M. Jaspar (dont nous reparlerons), une *Fantaisie pour cor* du même, rêverie sous

bois, interrompue par la chasse ; un air de Gesnick, quelques lieder sur des poèmes délicats de Verlaine, du toujours distingué, tendre et sincère mélodiste Lucien Mawet. La Petite Suite de Paul Gilson est une charmante œuvrette. *Nocturne* surtout nous séduit. Cette page émue évoque la nuit silencieuse, calme et grave, où les étoiles, mélancoliquement, se penchent vers les bois, dans l'onde noire d'un étang où voguent, pâles clartés voyageuses, des cygnes... Des visions tristes et douces, angoissantes aussi, parfois, envahissent le songe : une voix chante. De Ray. Moulaert, les *Variazoni quasi sonata* retinrent déjà notre attention. Ces pages, où une personnalité peu sûre d'elle-même encore dans le choix des moyens, se cherche avec sincérité, contiennent un *Andante* large et beau, de structure puissante, de haute élévation, de grande ligne, et digne, par la forme concentrée, de l'épithète classique.

— *Mathieu Crikboom* nous a offert aussi quatre séances remarquables. Ce violoniste, au style parfait, d'élégance, de finesse, de distinction aristocratiques, virtuose impeccable n'occupe pas, nous semble-t-il, malgré sa très brillante carrière mondiale, la place qu'il mérite, dans la littérature musicale de l'époque. Les astres en feu du ciel de l'art ont le défaut de nuire au rayonnement plus discret, mais non moins lumineux et splendide, des modestes étoiles. M. Crickboom nous apparait artiste sincère son jeu sobre, bellement sonore ; sa compréhension, sa conscience, sa chaleur de sentiment révèlent une esthétique profonde et une vitalité exceptionnelle. Ses concerts lui furent l'occasion d'un nouveau succès que nous notons avec un réel plaisir.

— Le cinquième concert *Isaye* amenait au pupitre Elgar, et le maître E. Isaye lui-même, M. Gérardy, soliste, qui nous revient des Amériques, joua le concerto pour violoncelle et orchestre de M. J. Jongen, œuvre bien faite, mais sèche un peu. Quant à la symphonie d'*Elgar*, c'est une œuvre admirable tout simplement, conçue, réalisée en dehors des écoles. L'orchestre, sous la direction de l'auteur, fut homogène, et fervent. —

On nous annonce la troisième séance des *Compositeurs belges*, avec au programme : Lekeu, Jongen, Lebrun, Wambach, Eekhautte, Mestdag, Samuel (Léopold) et Freniolle, — le 6e concert *Isaye*, avec le concours du grand virtuose, des récitals de piano : Jean Jansens, Ramon Soria, Mme Eggermont Robba, — etc. Compte-rendus au n° prochain.

R. L.

Salle Astorias, le baryton italien Giuseppe Guisto, charma la plus brillante assistance, à ses roulades napolitaines, le pianiste Charles Henusse, avec grand art, joua l'Impromptu de Schubert et le mauve *Clair de Lune*, des meilleures impressions de Debussy. — A la *Schola Musicale* le concert donné à l'occasion de la remise des diplômes aux lauréats des derniers concours fut l'occasion, pour cette bonne institution, de faire apprécier son enseignement. Les élèves exécutèrent remarquablement le programme consacré à Händel, Mozart, Saint Saens, Lizst, Delibes et Gounod. — *Salle Erard*, Mme Thiery-Merck s'est fait entendre avantageusement dans un récital éclectique. — A la *Grande Harmonie*, Mlle G. François et Miss Gladys Mayne, élevés de G. de Greef ont révélé de sérieuses qualités. Madame la Comtesse de Scharbek, la distinguée cantatrice polonaise, accompagnée par Jean Huré, a trouvé le succès habituel, à son récital.

— M. *Joseph Lefebure* compositeur gantois bien connu entreprend une tournée consacrée à l'exécution de ses œuvres de musique de chambre. Nous recommandons chaleureusement ce musicien aux organisateurs, aux sociétés, aux amateurs. —

A Verviers, Mlle Marthe Lorrain, cantatrice et Maurice Jaspar, pianiste, avec le concours de Mlle A. Cholet, violoniste, Mr Camille Vranken, violoncelliste, et Ch. Delchevalerie homme de lettres, ont donné une séance consacrée à *Albert Dupuis*, avec le plus vif succès. —

— *Nécrologie*, L'éminent directeur de Conservatoire de Liége, M. Théodore Radoux, vient de mourir. Il était né à Liége en 1835. Prix de Rome en 1859, il fut nommé directeur à Liége en 1872. Parmi ses principales œuvres ; citons : *La coupe enchantée*, représentée en 1882, *Caïn*, un poème lyrique ! *Patrin*, *le Festin de Balthasar !* l'étude sur *Vieux temps* etc. — M. Radoux était membre de l'Académie de Belgique depuis 1874. —

GAND. — Grand succès pour le *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss au 2e concert d'abonnement du Conservatoire royal. M. Mathieu a eu l'heureuse idée de jouer *deux fois* l'œuvre, dont l'originalité et l'humour n'en furent que mieux appréciés.

Au 4e concert d'hiver, M. Brahy a fait applaudir l'admirable *Dante-symphonie* de Lizst, la *Rapsodie norwégienne* de Lalo, etc. Le beau contralto de Mme Raveau a été goûté, quoique l'articulation et la prononciation laissent à désirer.

Notons les concerts donnés par les pianistes Jules Firquet, doué d'un mécanisme remarquable, et Ohpélie Vertroost, talent distingué et aimable, ainsi que la causerie de M. Mathieu sur les opéras de Mozart, avec le concours d'un joli soprano très sopranisant, Mlle Cecil Grey.

PAUL BERGMANS.

LIÉGE. — Grand succès pour Kreisler, qui s'est fait entendre dans le Concerto de Beethoven au troisième Concert Debefve.

A l'Œuvre des Artistes, M. René Lyr a fait une très attachante causerie sur les jeunes musiciens belges, illustrée d'exécution de Mme Fassin, MM. Jaspar et Vranken ; la même société a apporté tous ses soins à la " Célébration Grétry ", soirée fort réussie donnée à l'occasion de la reconstitution prochaine de la maison natale du maître.

Le premier concert de la Société Bach a obtenu un succès sur lequel je ne puis insister, ayant dirigé cette séance : l'intérêt montré par le public pour les œuvres instrumentales des plus sérieuses qui la composaient est d'un bon augure.

M. Maurice Jaspar dirigea au Conservatoire une audition Mendelssohn et M. Louis Lavoy fit entendre en un récital la meilleure partie de l'œuvre d'orgue de César Franck.

DR. DWELSHAUWERS.

Etranger

MUNICH. — Résumer en quelques pages quatre mois de la vie musicale de la ville d'Allemagne où, immédiatement après Berlin, elle est la plus exubérante, n'est pas chose aisée. Je demande l'indulgence pour la nomenclature assez sèche qui va suivre. La moyenne des concerts est à Berlin de 7 à 8 par soir ; à Munich de 4 à 5. La saison, commencée presque aussitôt après le festival français, a été du reste et sera, dit-on, l'une des plus intéressantes que nous ayons eues depuis longtemps. Je vais essayer de grouper autant que possible, par auteur et par maisons, les nouvelles essentielles.

Au *Konzertverein*, c'est le grand triomphe du cycle Bruckner avec M. Ferdinand Lœwe, le vrai spécialiste du Maître qu'il a aimé, fréquenté, appuyé avant personne, édité, étudié et joué mieux que personne. Nous en sommes à la *Quatrième Symphonie*, et décidément il se démontre que le génie du musicien veut qu'on passe outre toutes les critiques que Paris, ces

dernières années, s'est appropriées, identiques à celles de l'Autriche d'il y a vingt ou trente ans. Pour nous, vivant en Allemagne et nous efforçant de comprendre les choses du point de vue allemand, la cause est entendue. Là où l'on a dit *désordre*, nous disons *ordre nouvellement appliqué*, et nous constatons la réalisation d'une forme cyclique différente de celle de Franck, mais aussi fortement organique. Bien plus, nous prétendons qu'entendues aussi souvent que celles de Beethoven ou de Brahms, ces symphonies sont aussi fécondes en surprises et en enseignements, et nous constatons avec joie qu'elles sont la moëlle substantifique de la génération montante. Il faudra donc compter avec elles de plus en plus. Les soi-disantes fautes de goût, de mesure, sont inhérentes non à Bruckner, mais à l'Allemagne toute entière : il resterait donc à établir si elles existent véritablement, le goût du voisin ayant autant de chances d'avoir sa raison d'être que le mien, et la question des goûts et des couleurs restant en somme à tout jamais réservée pour les gens sages, qui ne croient à aucun absolu réalisable sur cette terre. Si faute de mesure il y a, du moins n'y a-t-il jamais faute de proportions. Enfin les " interminables recommencements", le " Bruckner-Sisyphe " des critiques d'antan, finissent par apparaître ce qu'ils sont vraiment, de grands ensembles *décoratifs* musicaux. Tout cela, qui est du domaine de la discussion, importe du reste assez peu. L'essentiel est que nous soyons émus, empoignés, et surtout élevés par cet idéal tant bafoué, d'un chrétien, d'un Autrichien et d'un naïf, qui se trouve avoir été l'un des plus solides, des plus grandioses constructeurs qui aient jamais existé. Et je conseille à qui doute des triomphes qu'on peut remporter avec de telles œuvres, auprès d'un public musical d'élite, qui n'a rien à voir avec celui d'été, simplement de prêter l'oreille au bruit qui provient de ces Lundis de M. Ferdinand Lœwe. La tentative était plus hardie que de produire n'importe quelle nouveauté de Delius, de Schoenberg ou des vôtres. Il est désormais prouvé que l'on peut sans indigestion se repaître de Bruckner en bloc, toute une saison au même titre que du plus grand classique.

Le même public a pas mal sifflé la *Première symphonie* de Mahler, la plus dangereuse, plus même que la *Cinquième*, dans certaines salles. Nous qui applaudissions, c'était de ce que M. Lœwe nous l'eut donnée ; mais nous ne faisons aucune difficulté à déclarer que, s'il est l'homme de Bruckner, de Brahms et de Beethoven, il n'est pas celui de Mahler. Au surplus ne le donne-t-il que par devoir ou acquit de conscience. Qu'il y renonce désormais! Il a mieux à faire que de lutter contre sa conviction et son tempérament : on sent trop que l'amour n'y est pas. Or si cette musique ne peut guère se passer de la nervosité et des saccades frénétiques des chefs d'orchestre formés par Mahler, elle ne saurait encore moins se jouer sans feu et sans amour. C'est pour ces raisons justement que la *Quatrième symphonie*, avec M. Goehler, a connu un véritable triomphe : Quant aux *Lieder des Enfants morts* avec Mottl et Mme Preuze Matzenauer ce fut bouleversant. Vraiment on a beau jeu de parler de mégalomanie ou de musique juive en présence de telles œuvres ! Jaillies tout droit du cœur, elles vont tout droit au cœur, et l'étrangeté de la première minute passée, elles apparaissent, simples et sincères à un point qu'aucun musicien depuis Schubert n'avait atteint.

La révélation de M. Adolphe Schœnberg, d'abord par les solistes du *Konzertverein* avec le Sextuor *Verklärte Nacht* (impossible d'interpréter autrement que *Des tenèbres à la lumière* un mot à mot qui donne *Nuit transfigurée*) ensuite par le groupe Rosé de Vienne, avec les œuvres les plus récentes, a été l'événement important pour Munich, depuis le VIIIme Symphonie de Mahler.

Nous nous trouvons en présence d'un admirable tempérament musical, capable des plus grandes choses, dans des données à peu près normales, à preuve les opus 4 et 7, et qui, peu à peu, par la force-même de son développement logique, en arrive à rejeter par dessus bord toute entrave tonale et à se développer dans un chromatisme, fluide et versicolore, où le

public munichois, encore que prévenu, a paru perdre pied un peu trop facilement. Les professionnels se sont fâchés tout rouge. Mes dix années de vie bavaroise ne m'avaient encore jamais réservé un spectacle aussi désolant que celui de cette salle pendant l'héroïque exécution de l'*op* 11 (*Trois morceaux de piano*), par la conviction courageuse de Mlle Etta Werndorff. Pour la première fois en Allemagne, j'ai vu une salle *décidée à ne pas écouter non seulement, mais usant d'intimidation à l'égard de qui désirait y parvenir.* Je ne prétends pas, pour ma part, avoir pénétré de prime abord tout le mystère et la sombre fascination de l'op 10, quatuor avec chant aux deux dernières de ses parties, (soliste Marie Gutheil Schoder, s'il vous plaît); mais aussi vrai que le Festival français ne nous a rien apporté de nouveau, nous avons senti là, non comme on l'affirme, une divagation anarchiste voulue, mais l'entraînement d'une sincérité dans des voies qui mènent tout droit vers des contrées inconnues, où la beauté nouvelle forcément nous attend. Nous sommes là quelques-uns, prêts à nous porter garant qu'il ne ment pas et ne joue pas à l'Erostrate, le Maître de tant de *lieder* si profondément sentis et du magnifique, formidable op 7 en un seul morceau. M. Schœnberg n'est pas le novateur-destructeur, que l'on veut bien dire, mais simplement l'homme "qui a lu plus avant ce jour là..." Je sens en lui un de ces maîtres dont l'œuvre de l'esprit est inséparable de l'œuvre de l'âme et même de la chair, et il m'étonnerait fort que la génération suivante ne trouve pas en ces musiques, si redoutables aujourd'hui, ce quelque chose de profondement humain et de poignant que j'y ai entrevu à certains tournants. Les pays de mon choix parce que j'ai l'heur de m'y plaire ne seront jamais ceux de l'impassibilité voulue, de l'objectivisme musical.

De l'activité de M. Paul Prill je me vois forcé à mon grand regret de ne retenir que la belle symphonie de M. Sgambati, dédiée à la reine Marguerite d'Italie. Il faudrait la rapprocher de celle charmante, *fa* majeur, de Gœtz que M. Mottl a exhumée. Elle porte sa date et même la marque d'une étude raisonnée des symphonies de Brahms, mais s'il fallait prouver qu'on peut être, de nos jours aussi, italien avec un grand cachet de distinction, je citerais d'emblée cette œuvre, sereine et délicate, que notre temps peut méconnaître, mais qui n'en a pas moins sa place marquée dans la production symphonique du dernier quart du dix-neuvième siècle.

Janvier 1911. WILLIAM RITTER.

TURIN. — I. — LA MUSICALITÉ PIÉMONTAISE

Pourra-t-on jamais déterminer la marche et la durée de certains préjugés dont naturellement on ignore l'origine, et n'y a-t-il pas pour les pays comme pour les individus de curieuses destinées qui agissent pendant des siècles au détriment des populations ?

Tel est précisement le cas de la "musicalité Piémontaise." La *petite région au pied des Alpes* est la terre qui a alimenté plus constamment le sentiment de la liberté nationale, qui a préparé l'unité de l'Italie, qui a raffermi à chaque époque les plus émouvantes traditions de patriotisme. Mais combien de fois on a écrit que le nom de Piémont signifiait vertu civique, force, fidélité, héroïsme, mais qu'en fait d'art et de lettres le berceau de l'unité Italienne n'avait jamais pu s'élever au niveau de beaucoup d'autres provinces sœurs ?

Il faut déclarer que malgré de telles déclamations peu d'injustices ont été si frappantes : toutes les formes du Beau en effet ont été comprises et appréciées en Piémont, et dans la Savoie (qui n'a formé qu'une famille seule avec le Piémont jusqu'au 1860), toutes les nobles explications de l'esprit ont été acceptées et admirées et appuyées, tous les artistes ont été reçus avec empressement et avec la plus large hospitalité par les Princes de la Maison de Savoie et par les familles Seigneuriales depuis le Moyen Age. C'est le côté extérieur, c'est

pour ainsi dire *la mise en scène* qui quelque fois a fait défaut chez les Piémontais, dont le naturel est aussi franc que rude, et qui n'ont en général pas la facilité de parole communicative d'autres confrères italiens, c'est le caractère septentrional du pays, peu souriant en général qui comme décor ne favorise pas les reliefs des monuments, c'est le milieu enfin qui n'est pas toujours favorable aux impressions momentanées mais ce n'est pas le goût ni l'amour pour les manifestations artistiques qui ont manqué en aucun temps à nos aïeux. — Les terres Piémontaises sont parsemées d'églises, de sanctuaires qui gardent des chefs-d'œuvre de maîtres tels que Defendente et Gaudenzio Ferrari qui a rivalisé avec Raphaël, les trésors du Moyen âge se trouvent partout, les châteaux ont une importence architecturale de premier ordre, l'Université de Turin a été une école de réputation Européenne, les Académies scientifiques, littéraires, artistiques ont tenu une place fort remarquable. Bref: dans aucun temps, l'art de la guerre dans lequel les Piémontais ont excellé n'a rien ôté aux arts de la paix.

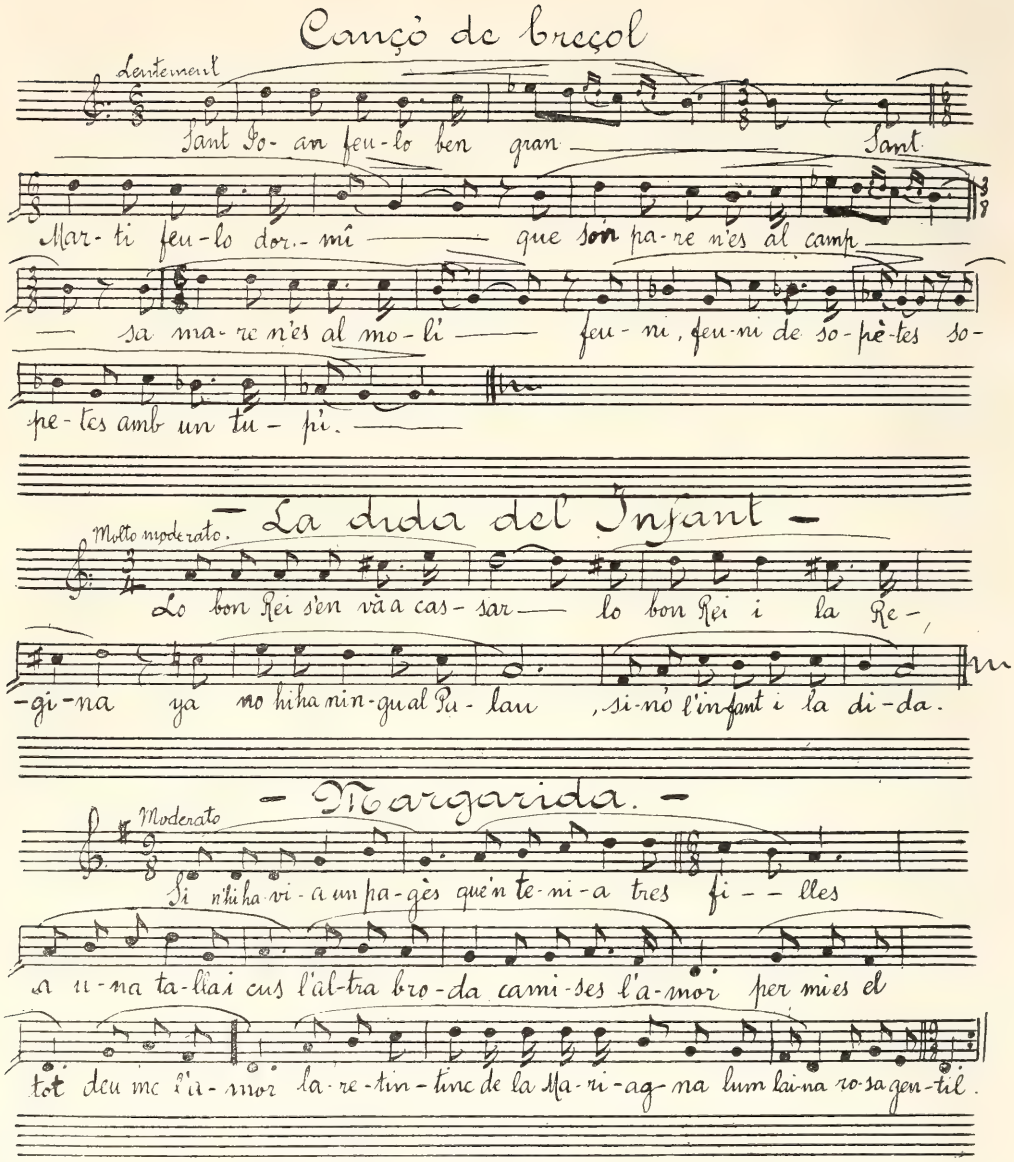
La musique pour son compte n'a jamais été dédaignée, elle a suivi le développement social, elle a été l'apanage de la partie intellectuelle, elle a été soigneusement cultivée surtout dans le milieu des familles nobles, qui accueillaient, fêtaient, entouraient de milles égards les artistes et les poëtes, et personne n'ignore comment le Tasse a été, d'après son témoignage, reçu à la Cour de Savoie. De la Provence surtout les troubadours et les maîtres de chapelle migraient en Savoie, s'éparpillaient dans le Piémont, y lançaient leurs couplets, leurs refrains romantiques, leurs histoires d'amour, et aussi leurs compositions d'église, inspirées en général plus par l'école flamande que par le style italien: le commerce artistique était plus actif avec la région des Gaules qu'avec les maisons princières de Lombardie et de Vénétie qui entretenaient cependant des musiciens en quantité.

Un fait assez singulier est que ni les questions rélatives à la musique d'Eglise ni le mouvement qui s'est déclaré à la suite de la *Camerata dei Bardi* n'aient été guère sensibles en Piémont et en Savoie. A la vérité les recherches sur la musicalité Subalpine avant le XVII siècle et dans ce siècle n'ont pas donné de résultats essentiels: les documents que les Archives nous offrent ne sont pas nombreux et manquent de précision et de détails. Avec une large érudition et une patience de Bénédictins deux historiens, M. François Rabut, qui était il y a une trentaine d'années professeur à Dijon, et le général Auguste Dufour ont étudié l'argument dans un beau volume. (*Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie du XIII au XIX siècle-Chambéry* 1878). Mais de tout ce que les savants auteurs ont amassé nous ne pouvons pas conclure à une notion exacte du mouvement artistique, ni nous renseigner sur le naturel intime musical des habitants.

II. — Le Chanson Populaire

Il faudrait étudier les chansons passées et les mélodies qui fleurissaient chez le peuple, ou, pour mieux dire il aurait fallu les étudier il y a quelque dizaine d'années lorsque l'élément d'origine, quoique ayant subi le contact des invasions successives était encore connaissable à travers les dérivations. Mais à présent la besogne est beaucoup plus difficile, car à partir de la première moitié du XIX siècle le Piémont a vu une immensité d'agglomérations d'émigrés des autres régions d'Italie qui sont venus former la grande famille nationale, qu'on a reçu à bras ouverts et qui ont apporté de nouveaux éléments rythmiques, de nouveaux types de chants, toute une flore musicale différente de la loca le. La *tarantella* napolitaine, la *barcarola* vénitienne, le *stornello* de la Toscane, la *canzone* lombarde ont gagné chaque jour de sympathie et d'importance en Piémont, la *monferrina*, la *sciancferla*, la *ronda* et les autres formes originaires du pays perdirent de plus en plus le terrain au point d'avoir presque disparu. Dans les montagnes,

LA CINQUIÈME FÊTE DE LA MUSIQUE CATALANE
AU PALAIS DE LA MUSICA A BARCELONE.



Trois Chansons populaires Catalanes
exécutées à la fête de l'*Orfeo Catala*.

dans des endroits reculés au temps des fenaisons, dans les plaines à l'époque des vendanges, en quelque village éloigné vers Noël on trouvera encore quelqu'écho de strophes aborigènes d'allure originale, mais le peu qui reste va être englouti par le mouvement des touristes, et par cette tendance à centralisation qui souvent n'a rien à voir avec la civilisation mais qui est néfaste pour la couleur locale.

Armé de grande patience et d'une vive perspicacité, un *fokloriste* attentif a essayé — il y a plus de six lustres — de fixer quelques-uns des moments musicaux du peuple Piémontais. Et dans une étude devenue extrêmement rare, a relevé une *complainte*, une *ballade*, une *berceuse*, une espèce de *fabliau* en style de cantique, une *ronde enfantine* et des *chansons* " empreintes d'une naïve et délicieuse rusticité ! " Malheureusement M. Edmond Van der Straeten dans ce mémoire (*Turin Musical* — Audenarde, Imprimerie Bevernaege van Eeckaute 1880) n'a pas reporté les mélodies, qu'il avait selon toute probabilité notées, et qui égarées dans ses papiers dispersés après sa mort se seront perdues ; nous ne pouvons donc plus avoir d'idée de cette trouvaille, ces " joyaux mélodiques " déjà si maltraités par le temps, n'existeront plus dans une forme appréciable. Quant aux compositions déclarées Piémontaises dans quelques textes (comme par exemple dans le *Recueil de Terpsichore*, opuscule curieux de J. B. Hullin " professeur de danse et de musique à Paris ") il s'agit simplement de pont-neufs les plus anodins, les plus filandreux, les plus insipides qui se puissent entendre.

Le Piémont a produit assez de poëtes qui se sont servi du patois pour *toutes les gloires*, pour *tous les malheurs*, et aussi pour la satire et la plaisanterie : le Père Isler, par exemple, en 1700 a laissé une suite de chansons d'une banalité grossière qui ne les a pas empêchées de devenir populaires, mais le Docteur Calvo, le véritable Tyrtée du pays, et Brofferio patriote de premier ordre ont largement racheté la dignité de la Muse Piédémontaine. Les chants de Calvo et surtout de Brofferio sont encore vivants dans la bouche du peuple : cependant les airs sur lesquels se déroulent les couplets sont en général des dérivations de motifs d'opéras et n'ont rien de caractéristique régional.

A l'état actuel, l'authenticité Piémontaise mélodique des chansons que l'on entend est fort rare : parmi les échantillons j'en citerais deux, pour ainsi dire de genre (*Toni, Toni, l'aso ant'l prà*, Antoine, l'âne est dans le pré, et *L'merlo l'a pers lu coua*, le merle a perdu la queue) et une plus moderne et patriotique (*Noï söma i fieni d'Giandouia*, Nous sommes les enfants de Jacques de la douille). Mais le riche écrin a désormais perdu une grande partie de ses bijoux : et l'insouciance des contemporains malheureusement contribue à effacer complètement le peu qui reste des précieux souvenirs du pays.

IPPOLITO VALETTA.

BARCELONE. — Nous avons eu, tout dernièrement, la Cinquième *Festa de la Musica Catalana*. Ainsi que j'ai dû le dire ici même, cette fête a été créée par l'*Orfeó Català*. Elle est à la Musique ce que les Jeux Floraux sont à la Poésie. C'est, en somme, un véritable concours musical dans lequel tous les compositeurs catalans sont conviés. On admet toute sorte de compositions musicales : chœurs, quatuors, *Lieder*, recueils de chansons populaires, etc. — La dernière *Festa* a été, ainsi que les précédentes, extrêmement brillante. La belle estrade de l'*Orfeó* offrait un aspect vraiment superbe. Comme toujours, toutes les autorités, ainsi que toutes nos principales associations, avaient été invitées. Outre le Jury de la *Fête*, la direction de l'*Orfeó* et les choristes, tous, de l'*Orfeó Català*, on voyait, donc, sur l'estrade, des représentants du Conseil Communal, du Conseil Provincial, de Monseigneur l'Evêque, de l' " *Ateneo Barcelonès*," " *Lliga Regionalista*," " *Unio' Catalanista*," " *Associació' Musical*," etc. On entendit, d'abord, les discours de M. Cabot, Président de l'*Orfeó Català*, de

M. Martinez Imbert, Président du Jury, et de M. Francesc Pujol, Secrétaite du Jury, qui fit une critique très sérieuse des compositions reçues. Puis, M. Vidal commença la lecture des noms des compositeurs lauréats. Ce fut M. Joan B. Lambert qui gagna la *Fleur naturelle*. Il nomma, donc, la Reine de la *Fête*.

Voici, maintenant, le nom des compositeurs lauréats :

M. Joan B. Lambert gagna, ainsi que nous l'avons dit, la *Fleur naturelle*.

M. l'Abbé Romeu : prix offert par Monseigneur Cortés.

M. R. Villar (quatuor pour instruments à cordes) : prix offert par l' " *Ateneo Barcelonès.* "

M. J. Masó (recueil de chansons populaires), Mlle Pilar Roca (recueil de chansons populaires) : prix offert par le " *Centro Excursionista de Catalunya.* "

M. J. Cumellas (Recueil de *Lieder* originaux) : prix offert par la " *Lliga Regionalista.* "

Mr. C. Sadurni (trois mélodies) : prix offert par l' " *Associació Musical.* "

M. l'Abbé M. Viñas (composition chorale) : prix offert par " Quelques amateurs de la musique catalane. "

M. F. Fornells (transcriptions en notation moderne d'un grand nombre d'anciennes compositions catalanes) : prix offert par la maison éditoriale Dotesio.

M. J. Sancho Marraco, M. J. Cumellas (chansons populaires harmonisées) : prix offert par les choristes de l'*Orfeó Català*.

MM. F. Brunet, A. Gelabert et A. Perez gagnèrent, enfin, quelques prix également.

L'*Orfeó Català* chanta, il va sans dire, quelques-unes de ces compositions et il y en eût une (*Canço de breçol* — Berceuse — de la Province de Tarragona) d'un bel *orientalisme*, qui plut tout particulièrement à Madame Wanda Landowska !... — Lopez Chavarri n'ayant pu assister à la *Fête* on lit son vibrant discours et, pour terminer, on chanta, comme toujours, un hymne catalaniste que l'*Orfeó* a rendu populaire ! Une belle et noble fête, en somme, dans laquelle tout fut beau : musique, discours, décors, toilettes !... Ai-je besoin d'ajouter que grâce à ces fêtes, que l'*Orfeó Català* eut la bonne idée d'organiser, on doit à bien de nos compositeurs des pages qu'ils n'auraient peut-être jamais écrites ?

F. Lliurat.

MALAGA. — La vie musicale en Andalousie est peu intense, à en juger seulement aux signes extérieurs où se reconnaît communément cette activité.

Les représentations lyriques, outre qu'elles sont peu fréquentes et généralement médiocres, sont peu instructives parce qu'on y ressasse toujours la même musique, propice uniquement aux acrobaties vocales des " divi " ou demi-" divi " aimés de nos publics. Il y a quelques années, l'école vériste imposa ici, comme partout, le clinquant de son pseudo-réalisme ; plus tard, la musique " digestive " des " Veuve Joyeuse ", " Rêve de Valse ", etc., est venue aggraver encore une situation qui serait mauvaise partout, mais qui devenait ici particulièrement détestable parce que notre public a manqué, jusqu'à une date toute récente, du contrepoids nécessaire : je veux parler des concerts de musique pure.

Un musicien de notre ville, qui est, en même temps qu'un brillant pianiste, un homme d'action, a entrepris de combler cette lacune. Par sa volonté tenace, par ses efforts inlassables, M. José Barranco, dont le nom est familier à bon nombre d'artistes éminents, a su réaliser ce miracle d'animer d'une vie nouvelle le corps expirant de notre Société Philharmonique, dont le Bureau lui a, — il convient de le dire, — prêté un appui résolu. C'est donc grâce à M. Barranco que nous avons pu applaudir, depuis l'année dernière, des artistes tels que les pianistes Malats et Granados, le violoncelliste Antonio Sala, le savant et délicat guitarriste Miguel Llobet, le quatuor à cordes Telmo Vela, dont le chef, renonçant pour un temps à la

DÉSIREZ-VOUS CONNAITRE L'ADRESSE

d'une Maison donnant en LECTURE non seulement de la

Musique Française

MAIS ÉGALEMENT ET SURTOUT

Toute la Musique Étrangère

ET MÊME DES

Partitions d'Orchestre ?

ADRESSEZ-VOUS A

M. MAX ESCHIG, 13, RUE LAFFITTE, 13, PARIS

TÉLÉPHONE 108-14

qui vous enverra immédiatement toutes les conditions

SERVICE POUR PARIS ET LA PROVINCE

ÉDITION POPULAIRE SIMROCK

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE BRAHMS, BRUCH,
DVORAK, SCHUTT, ETC.

POUR LA MOITIÉ DE LEURS PRIX ANCIENS !

DEMANDEZ LE CATALOGUE SPÉCIAL

ŒUVRES DE

EMANUEL MOOR

PIANO A DEUX MAINS

Impressions pour piano, op. 86.
En recueil 5.00
Séparément N° 1 . . . . . 1.75
— „ 2 . . . . . 1.50
— „ 3 . . . . . 1.50
— „ 4 . . . . . 1.50
— „ 5 . . . . . 1.75
— „ 6 . . . . . 1.75
(Op. 102) *Prélude* 2.00
(Op. 103) *Deuxième sonate* 6.00
(Op. 99) *Trois pièces* pour Harpe chromatique ou Piano 4.00
(Op. 106) 2me *Suite*. 5.00

VIOLON ET PIANO

(Op. 101) *Largo* (piano ou orgue) . . 3.50

VIOLON ET PIANO

Sonate (op. 54) 8.00
Rhapsodie (op. 84) (réduction de l'orchestre pour piano). . . . 5.00

VIOLON ET ORCHESTRE

(Op. 84) *Rhapsodie* (partition et matériel) 24.00

VIOLON SEUL

(Op. 100) *Quatre préludes* 3.00

VIOLON ET VIOLONCELLE

(Op. 109) *Suite* 4.00

VIOLONCELLE ET PIANO

(Op. 105) *Largo* 2.00

VIOLONCELLE ET PIANO

Sonate (op. 76) 7.00

DEUX VIOLONCELLES SEULS

(Op. 110) *Suite* 4.00

DEUX PIANOS A DEUX MAINS

Concerto (op. 85) (réduction de l'orchestre). 12.00
Concertstück (op. 88) (réduction de l'orchestre) 8.00

MUSIQUE VOCALE

(Op. 88). **Premier recueil,** n° 1 à 7.
Le recueil complet 6.00

Séparément :

N° 1. *Bonjour mon cœur* (Ronsard) 2.00
„ 2. *Mignonne, allons voir* (Ronsard) 1.50
„ 3. *Sonnet pour Marie* (Ronsard) 1.50
„ 4. *Terre, ouvre-moi* (Ronsard) . 1.50
„ 5. *A vous, troupe légère* (J. du Bellay) 1.75
„ 6. *Chanson* (Ronsard). . . . 1.50
„ 7. *Quand je te vois* (Ronsard) . 1.50

(Op. 91) **Deuxième recueil** n° 1 à 6, le recueil complet 6.00

Séparément :

N° 1. *Tristesse* (A. de Musset) . . 1.75
„ 2. *Extase* (V. Hugo) 1.50
„ 3. *La Nuit* (E. Bussy) 1.50
„ 4. *Menuet* (F. Gregh). . . . 1.50
„ 5. *Fuite de Centaure* (J. de Heredia) 1.75
„ 6. *Chanson* (Th. Gautier) . . 2.50

(Op. 104). *La Jeune Tarentine* . . . 3.00
(Op. 94). *Lieder* (Texte français et allemand). — Traduction française de Mme Chevillard . .
I. *Berceuse*. 1.25
II. *Gretchen*. 1.75
III. *Un astre tombe* . . 1.50
IV. *Chacun, voyant ma peine* 1.50
V. *Adieu*. 1.50

(Op. 111) N° 1. **Les Trois fils d'or** (Leconte de Lisle). . . . 1.75
(Op. 112) N° 2. **Plaintive Tourterelle** (Th. Gautier) . . . 1.75
(Op. 111) **Troisième recueil**, n° 1 à 7. Le recueil complet . . . 6.00

A.Z. MATHOT, ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET MUSICALES
11, RUE BERGÈRE, PARIS

musique de chambre, fait actuellement applaudir à Paris son jeu exact et vibrant et son exquise musicalité.

Plus récemment, deux auditions particulièrement suivies nous permirent d'acclamer la virtuosité impeccable et le jeu délicat, élégant, sobre et fin du violoniste Fernandez Bordas, l'ami et le commentateur de Sarasate, et celui, infiniment varié, généreux, opulent, tumultueux, puissant et magnifique de M. Harold Bauer, dont l'Erard vibra comme un merveilleux orchestre.

Les séances suivantes ne furent pas moins brillantes ; je diffère jusqu'à une prochaine chronique d'en rendre compte parce que je tiens, pour compléter l'esquisse de la situation musicale dans notre région, à dire aujourd'hui quelques mots de la musique espagnole.

Il semblerait que le caractère si spécial et l'intensité d'expression si poignante de ses chants populaires nationaux dussent appeler ce pays à tenir une place importante dans l'évolution musicale du monde. Or, il n'en est rien, et chacun peut constater qu'à quelques exceptions près (c'est surtout au regretté Albeniz que je pense en faisant cette restriction), la musique espagnole la plus universellement goûtée est due à des maîtres étrangers : Bizet, Lalo, Chabrier, Saint-Saëns, — je cite les premiers noms qui se présentent à mon souvenir, — alors que l'œuvre des compositeurs hispaniques demeure généralement inconnue.

Cela tient sans doute à ce que l'Espagne n'a pas produit, — je parle toujours en général, — de musiciens comparables aux grands musiciens étrangers : cependant, à côté de cette explication évidemment simpliste et qui n'explique rien, on peut se demander s'il n'existerait pas, à cette situation, quelque raison profonde, que l'on trouverait peut-être dans une certaine incompatibilité entre les moyens d'expression et le sens même de l'évolution générale de la musique, et la nature extrêmement particularisée du tempérament musical espagnol. Je me propose de développer quelque jour cette idée qui me paraît contenir une part de vérité.

H. C.

MADRID. — En remplacement du maître Breton, M. de Roda, érudit critique musical a été nommé Directeur du Conservatoire. Notre distingué confrère est rempli de novations, et, en le félicitant chaudement, nous désirons qu'il réussisse. Une nouvelle sensationnelle à Madrid a été d'apprendre que le jury du concours international viennois de 30.000 marks à décerner au meilleur symphoniste moderne, avait distingué le jeune Oscar Eplà, tout-à-fait inconnu à Madrid, musicien de 24 ans résidant à Alicante. La nouvelle, publiée à grand fracas dans tous les journaux, est-elle exacte ? Nous espérons qu'un génie a été découvert. Au *Théâtre Royal*, apparition première et sensationnelle de *Tristan et Isolde*. Succès éclatant pour Wagner et ses interprètes. Le *Quatuor Francès* a donné quatre beaux concerts ; le pianiste Larregha a ébloui l'auditoire élégant du Théâtre Espagnol, par son jeu si pur et son tempérament de Nivarrais. Enfin, à l'Athénée, le signataire de ces lignes organisa un concert Wagnérien, avec le concours du célèbre baryton Challis, le " Van Rooy " américain, et du *Quatuor Espagnol*. La presse accueillit avec enthousiasme ce long et réussi concert, ce dont je la remercie

HENRI COLLET.

BILBAO. — Rosenthal, Viñes, le trio Hollandais, le quatuor Rosé ont traversé notre ville. L'*Académie de musique* a donné un bon concert d'élèves. La *Société Chorale* a repris ses travaux, en vue de la prochaine saison d'opéra basque, qui s'ouvre le mois prochain.

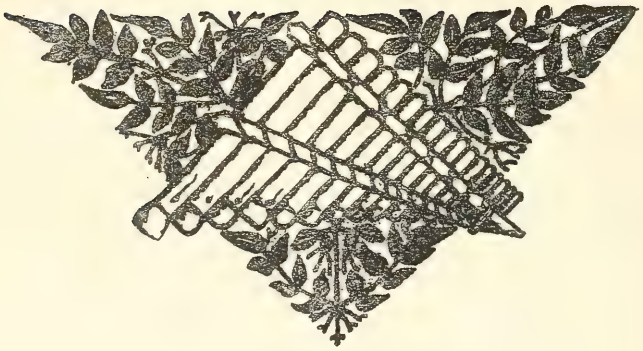
J. C. G.

SARAGOSSE. — *La Société Philharmonique* continue d'intéressantes séances. MM. Mariano Perello (violon) et Ricardo Viñes (piano) exécutent du Beethoven, du Debussy, du Granados ; Mme Elvira Beltran de Tarrago, interprète Schubert, Chopin et Grieg d'une façon remarquable.

TOLÈDE. — Wadham Nicholl a remporté un très grand succès comme organiste et compositeur.

PORTO. — Dans un récent concert donné par la *Société Philharmonique*, l'excellent pianiste et compositeur Pedro Blanco interpréta une de ses œuvres, *Hispania*, toute remplie de musique vibrante et colorée.

ROME. — A la Villa Medicis, Mme Isori et le pianiste Litta, se couvrent de gloire.



Courrier Financier

Le " malheur d'être rentier ": voilà une plaie sociale qui, au premier abord, ne semble pas présenter beaucoup de gravité. Et pourtant l'accroissement constant du coût de l'existence et la diminution du revenu sont deux aspects caractéristiques de l'évolution économique qui ne sont pas fait pour améliorer la situation du rentier.

Chaque jour, d'éminents économistes constatent que la difficulté devient de plus en plus grande de placer son argent et d'obtenir un rendement à peu près rémunérateur en conservant des valeurs dites de premier ordre, de tout repos. Cela n'est pas tout à fait nouveau et on pourrait retrouver des principes analogues dans les lois économiques formulées il y a quelque quatre-vingts ans par Jacques Laffitte dans ses *Réflexions sur les réductions de la Rente et l'état du crédit.*

Et, en fait, l'homme vivant sur une œuvre passée doit devenir continuellement plus pauvre, parce que le temps le transporte, avec la richesse d'autrefois, au milieu d'une richesse toujours croissante et toujours plus disproportionnée à la sienne. A défaut de travail, il n'y a qu'un moyen de se soutenir au niveau des valeurs actuelles, c'est de diminuer la consommation. Il faut ou travailler ou se réduire. Le capitaliste a le rôle de l'oisif ; sa peine doit être l'économie ; elle n'est pas trop sévère. Capitalistes et rentiers, petits et grands, font aujourd'hui l'expérience de cette loi économique et peuvent à leurs dépens, s'assurer de la vérité des réflexions de Jacques Laffitte.

Nous ajouterons que ce rôle d'oisif dont il porte la peine, n'est pas obligatoire pour le capitaliste, pour le rentier ; il ne lui est pas imposé par ses fonctions comme une nécessité, il lui appartient, tout au contraire, d'en sortir, et pour cela, il n'a qu'à appliquer le remède que lui indique Jacques Laffitte, en lui signalant le mal dont il souffre : ne point rester inactif et se livrer au labeur propre à celui qui possède, en faisant travailler ses capitaux. Et c'est ici qu'intervient cette source de richesse toujours productive que nous appellerons indifféremment arbitrage ou spéculation au comptant.

Nous étonnerons peut-être un certain nombre de nos lecteurs en leur faisant remarquer qu'au surplus, en allant au fond des choses, on se rend compte que celui qui fait un placement spécule, c'est-à-dire prévoit, puisqu'il est amené à réfléchir avant de fixer son choix sur telle ou telle valeur ; et, loin de s'exclure, les termes spéculation et placement se complètent au contraire l'un l'autre. Aussi, lorsque nous conseillons de spéculer au comptant, nous qui avons pris pour règle de guider nos lecteurs vers de bons placements, tout au plus prenons-nous une forme différente pour leur indiquer le mode de placement le plus lucratif.

Si nous admettons que la circulation du capital est un élément essentiel de la richesse privée et publique ; si, d'autre part, nous énonçons cette vérité évidente : que, par l'opportunité des échanges, le discernement des achats et des ventes à effectuer à bon escient, également par la réalisation en temps utile des bénéfices ou des pertes, on a des chances sérieuses d'accroître ses revenus, nous aurons démontré l'utilité des arbitrages.

Société Auxiliaire de Banques Régionales

74, rue de la Victoire, Paris.

Rouart, Lerolle & Cie

ÉDITEURS DE MUSIQUE

18, BOULEVARD DE STRASBOURG — PARIS

Dépositaires exclusifs de l'édition Universelle

Edition classique, la meilleure, la plus moderne et la moins chère.

Œuvres de Bruckner, Mahler, A. Strauss etc.

G. Mahler - 4e Symphonie 4 mains . nette 12 fr.

„ „ part. de poche „ 8 fr.

IIe Année. N° 5. 15 Mai 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

LULLY GENTILHOMME ET SA DESCENDANCE, par J. Ecorcheville. ◆ LA MUSIQUE ET LE GESTE, par E. Poirée. ◆ A. GUILMANT, par Ch. Mutin. ◆ LES LIVRES.

UNE ENQUÊTE SUR L'OPÉRA EN ANGLETERRE, par X. M. Boulestin.

Opinions de *MM. C. V. Stanford, L. Ronald, Taylord, German, O'Neil, E. Smith, Holbrooke, Vaughan Williams, A. Bax, Cyril Scott, F. Bridge, Fuller Maitland, G. Webb, Baughan, V. Carter, E. Dent, F. Toye.*

LES THÉATRES, par Vuillermoz. ◆ LES CONCERTS à Paris, en Province et à l'Etranger ◆ L'ÉDITION MUSICALE. ◆ LES CONSERVATOIRES DE PROVINCE, par I. Mayan. ◆ LEURS MAINS, (Mains de *MM. Messager et Paulin*), par P. Jobbé-Duval. ◆ VICTOR VREULS, par R. Lyr.

RÉDACTION :
22, Rue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS,

Le numéro :
France et Belgique 1fr.50 Union 2 fr.
Un an — 15 fr. — 20 fr.

Copyright by S. I. M. 1911.

S. I. M.

Ancien Mercure Musical

REVUE MUSICALE MENSUELLE

fondée par la

Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

DANS CE NUMÉRO :

J. Ecorcheville . . . . . *Lully gentilhomme et sa descendance.* 1
E. Poirée . . . . . *La musique et le geste* 20
C. Mutin . . . . . *Alexandre Guilmant* 37
Les Livres 41
X. M. Boulestin . . . . *L'avenir de l'opéra anglais* 49

LE MOIS

E. Vuillermoz . . . . . *Les Théâtres à Paris* 65
F. Guérillot . . . . . *Les Concerts à Paris* 70
A travers la Province : 78. — **La Belgique** : 79. — **L'Étranger** : 84
L'édition musicale : 94. — **Les Amis de la musique** : 98.

VARIÉTÉS

R. Lyr . . . . . *Victor Vreuls* 99
I. Mayan . . . . . *Les Conservatoires de province* 107
P. Jobbé-Duval . . . . . *Leurs mains* 114

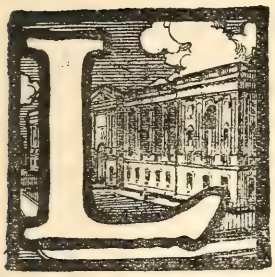
Directeur : J. ECORCHEVILLE

Secrétaire de la Rédaction :
CH. LEGRAND
22, rue St. Augustin, PARIS.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR
Boitsfort-Bruxelles.

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent
le mercredi et le samedi de 4 à 7 heures.

LULLY GENTILHOMME ET SA DESCENDANCE



ULLY est à la mode. Sa figure nous devient familière et précise. L'histoire documentée nous montre peu à peu les différents aspects de ce personnage singulier, l'un des plus grands du Grand Siècle. Ici, c'est Lully créateur de l'Opéra,[1] ou Lully homme d'affaires,[2] ou bien encore Lully chef d'orchestre,[3] Lully jeune homme,[4] et même Lully tout court, c'est-à-dire en silhouette.[5] Le moment n'est-il pas venu de songer à Lully gentilhomme, prenant place, de fait et de droit, dans l'armorial général, et laissant une postérité que représentent encore de nos jours les plus beaux noms de France ?

Quelque opinion qu'on ait de l'importance des parchemins, on ne peut nier cependant que l'idée de noblesse s'accorde assez bien avec l'art sublimé de *Cadmus* ou d'*Armide*, et surtout avec l'allure générale du Florentin. Cette vie perpétuellement glorieuse, cette œuvre qui finit en apothéose, qui éblouit l'Europe durant un demi-siècle, cette prodigieuse fortune, cette faveur insigne de la cour et de la ville !... N'est-ce point là des titres suffisants pour illustrer un homme et sa race ? Lully le crut, et ses contemporains avec lui. Il vécut en grand seigneur et mit tout en

[1] Nuitter et Thoinan. *Les Origines de l'Opéra Français* (Paris, 1886).
[2] Radet. *Lully homme d'affaires* (Paris, 1891).
[3] Pougin. *L'orchestre de Lully* (Ménestrel, 1896).
[4] Prunières et La Laurencie. *La jeunesse de Lully* (S. I. M. Mars-avril, 1909).
[5] Prunières. *Lully* (Collection Laurens, 1910) et La Laurencie. *Lully* (Collection Alcan, 1911).

œuvre pour assurer à ses enfants de brillantes alliances. Deux siècles ont passé depuis lors ; les généalogies se sont allongées ; et à peine quelques curieux, habitués du " Cabinet de Titres, " savent-ils aujourd'hui que les descendants du surintendant de la musique de la chambre du Roy, se nomment La Rochefoucauld d'Estissac, Greffulhe, des Cars, Vogué, Caraman ou Kergorlay !... Il convient donc de relier cette glorieuse filiation et d'en connaître le point de départ, c'est-à-dire Lully lui-même. La musique sait trouver son compte à des recherches de cette nature.

* * *

Et, tout d'abord, de quelle *naissance* était le jeune Baptiste ? L'Italie n'a guère mis d'empressement à nous le révéler. Il a fallu toute l'insistance de deux érudits français, M.M. de La Laurencie et Prunières, pour nous apprendre que le maestro avait vu le jour à Florence le samedi 29 novembre 1632, à 9 heures et demie du matin. Son père s'appelait Lorenzo, sa mère Catharina del Sera. Voilà tout.

Trente ans plus tard, à Paris, les malveillants feront courir un bruit désobligeant. " Chacun sait, écriront-ils, de quelle trempe et de quelle farine est Jean Baptiste. Le moulin des environs de Florence dont son père était meunier, et le bluteau de ce moulin qui a été son premier berceau, marquent encore aujourd'hui la bassesse de son origine ". Quand on connait le personnage, qui mit la main à ces factums, le nommé Guichard, on est fixé. Le moulin est une diffamation. Mais faut-il accorder plus de crédit au gazettier Renaudot, qui, en 1661, nous annonce la nomination du Sieur J. B. Lully, Gentilhomme florentin ? [1] Et faut-il écouter Lully lui-même lorsqu'il se donne dans son contrat de mariage[2] pour " *Baptiste de Lully, escuyer fils de Lorenzo de Lully, gentilhomme florentin* ? " Soyons prudent. L'acte le plus important pour l'état-civil du Florentin, ses *Lettres de Naturalité*, accordées par le Roi, avec des considérations flatteuses pour le musicien, ne tiennent pas compte du gentilhomme ; mais elles conservent la particule, ce qui est un indice. Enfin les enquêtes menées au moment où Lully briguait la charge de conseiller secrétaire du roi, en 1681, et la lettre de soumission qu'il dut écrire de sa main à cette occasion, ne soufflent mot de titre quelconque. Seules des recherches entreprises sur les Lulli de Florence pourraient un jour éclairer notre

[1] Gazette du 19 mai 1661, page 480.
[2] Minutes de M. Ader, notaire à Paris

conviction. Jusqu'à présent on peut dire que Lully n'a pas trouvé de couronne dans son berceau.

Lully arrive à Paris au printemps de 1643. On sait dans quelles conditions. Le prince Charles de Lorraine, qui avait eu maille à partir avec Richelieu, vivait retiré à Florence. Son fils, le chevalier de Guise, voyageur intrépide, tantôt à Malte, et tantôt à Gravelines, avait été chargé par Mlle de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans, de ramener aux Tuileries un jeune Italien. La princesse voulait se perfectionner dans la pratique d'une langue, dont l'usage était alors obligé. Le chevalier, revenant d'Orient cette année là, remplit sa mission en passant à Florence. Il ramène un jeune enfant de douze ans, propre à contenter la Grande Mademoiselle.

Ce choix, remarquons le bien, a son importance. Il laisse supposer que le jeune Italien offrait quelques garanties, tout au moins familiales. Présenter à Mlle un drôle inconnu, un galopin de fortune, n'eut pas été galant. Si le chevalier de Guise a songé à Florence, c'est pour cette raison que la langue y est plus pure que partout ailleurs. C'est aussi parce que son père et le Grand Duc de Toscane peuvent lui fournir d'utiles indications. Baptiste, en arrivant en France, à douze ans, jouait déjà de la guitare, nous le savons positivement, et, bien probablement, il avait quelques notions du bel air et du langage des cours. Ce n'était donc pas le premier venu, sentant son moulin. Et d'ailleurs, ce petit bonhomme, qui se met en route pour aller converser avec la cousine du Roi de France, quelle décision, quelle maturité et quel aplomb ! Il ne pouvait qu'appartenir à une bonne famille, déjà sélectionnée par l'effort des temps et des hommes.

Donc voici Lully parmi nous. Et ici, se place aussitôt une légende grotesque mais séduisante, qui a été plus vivace que la musique même du grand homme, et contre laquelle on ne saurait trop énergiquement protester. Chacun connaît l'histoire de Lully marmiton, râclant du violon parmi les casseroles. Elle date du XVIIe siècle et nous retrouvons la main de l'infâme Guichard à l'origine de ces racontars. C'est lui qui a écrit, le premier sans doute :

" Peut-on dissimuler que le hasard jeta Lully dans le commun de Mademoiselle parmi ses galopins. Les comptes de la maison de cette princesse ne font-ils pas foy qu'il fut peu de temps après valet des valets de sa garde-robe, puis petit violon, puis plus grand violon ? " [1]

[1] *B. N.* Thoisy 382 folio 376.

Un littérature enfantine s'est emparée de cette bouffonnerie, l'image et la statuaire en ont popularisé la physionomie. Et pourtant rien n'est plus faux, n'en déplaise aux faiseurs d'anecdotes et aux vulgarisateurs à bon marché.

La vérité sur tout ceci se trouve d'abord rétablie par les comptes de Mademoiselle de Montpensier [1] qui nous montrent, en 1652, notre héros parmi les "*Trois garçons de la chambre*", aux appointements de 150 livres par an. Qu'étaient-ce donc que ces garçons ? Il faut toute la malveillance d'un pourvoyeur de factum, pour assimiler ces enfants à des laquais subalternes, ou plus encore à des marmitons. La *chambre*, dans une maison princière de l'ancien régime, n'éveille aucunement l'idée de besognes ménagères et de service manuel, que nous serions tentés d'y attacher aujourd'hui. Ces officiers sont des *fonctionnaires* et non des *domestiques*, au sens actuel du mot. Ronsard fut valet de chambre du Roi et aussi Laborde le fermier général, et mille autres, grands hommes, artistes, millionnaires, qui eurent de ces charges profit ou honneur, parfois l'un et l'autre. Notre conception moderne des " gens de maison " est toute différente de celle du XVIIe siècle, et nous avons toujours peine à nous représenter l'État d'un prince, avec la multiplicité des fonctions que la nécessité, la faveur, le caprice, la générosité, le mécènisme, groupe autour de lui. Mais ici la situation est simple. Un enfant étranger arrive ; son mérite, sa fonction, est de parler italien. Où le placerait-on, sinon dans la chambre du prince, avec les garçonnets, les pages qui s'y trouvent déjà. Il y a loin de là au *commun*, il y a toute la distance des sous-sols au premier étage. Nous dirions aujourd'hui : Lully est attaché à la maison civile de la duchesse de Montpensier. Ses gratifications sont infimes, mais il est près du soleil, il est *attaché*. N'est ce pas ainsi que les choses se passeraient en 1911..... dans quelque ministère ?

Tout ceci n'empêche pas Lully de s'être égaré du côté des cuisines, d'y avoir joué du violon et attiré l'attention du comte de Nogent, qui en fit son rapport à Mademoiselle, comme le veut une vieille anecdote de Lecerf de la Viéville. Où est le marmiton là-dedans ? N'est-il pas vraisemblable d'accorder à la Grande Mademoiselle, par ce temps de Fronde, d'autres soucis que celui de la grammaire italienne ? Le jeune Lully, livré à lui-même et à ses goûts complexes, pouvait bien ouvrir la porte de l'office, eût-il été cent fois gentilhomme ! On se représente aisément

[1] *Arch. Nat.* Z^1a 523.

cet adolescent éveillé, passionné de musique, promenant çà et là, et un peu au hasard ses instincts désœuvrés, tout près de tourner mal et de devenir un joli monsieur, comme il y en eut dans tous les temps et dans toutes les classes. Mais la musique le sauve. On l'entend ; on s'étonne ; on lui donne des maîtres. Il est lancé. Il doit avoir dix-sept ans à cette époque, (lui-même nous le racontera plus tard[1]) ce qui nous met en 1647. La fortune s'ouvre devant lui. Le jeune attaché incolore s'est rendu indispensable aux plaisirs de la princesse, il a su conquérir sa place. Tout cela n'est-il pas infiniment plus raisonnable et plus conforme à ce que nous savons des faits et des personnages, que le roman du gâte-sauce mélomane à l'usage des livres de distribution de prix ?

Quelques années se passent. Les temps sont changés. L'astre de Louis XIV se lève. Lully quitte Mademoiselle pour le Roi. Rien de plus naturel. Lully est ardent et ambitieux, il est courtisan, il passe du côté du manche. Mais, ici encore, on a voulu le rabaisser, comme ces héros de mélodrame dont la fortune apparaît d'autant plus mirifique que leur origine est plus humiliée. Lully aurait été congédié pour certain couplet satirique, dont la princesse se serait offensée. On a même été jusqu'à parler d'indélicatesse. La simple réalité est tout autre. Nous la trouvons sans peine dans les Mémoires de Mademoiselle elle-même, où il est écrit[2]:

" Après avoir été quelques années à moi, je fus exilée ; il ne voulut pas me suivre à la campagne ; il me demanda son congé ; je le lui donnai, et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin. "

Rien à ajouter à ce petit tableau, sinon le commentaire des événements. En 1652, après l'équipée d'Orléans, la belle Frondeuse voit son étoile pâlir. Le roi entre à Paris ; elle s'enfuit ; elle erre avec ses gens à Bois-le-Vicomte, puis à St. Fargeau, bâtisse délabrée, humide, inhospitalière, et surtout demeure d'un être en disgrâce. Lully qui vient de suivre son sort pendant neuf ans, Lully qui a vingt ans, des relations étendues, un talent naissant, ne saurait aucunement se retirer du monde, et aller à la campagne contempler l'herbe haute qui pousse dans la cour d'un château maussade. Il demande et obtient sa liberté, et sa protectrice le regrette. " C'était un grand baladin, " s'écrie-t-elle dans son langage désuet. Le mot est amer ; on y sent un peu d'envie à l'égard d'une cour jeune et rivale. Rien pourtant ne laisse supposer que

[1] Voir Du Trallage, *Arsenal.* Ms. 6, 541.
[2] Edition Cheruel, III, p. 348.

Lully ait manqué aux convenances. Et d'ailleurs combien c'est peu connaître la duchesse de Montpensier, son entourage baroque et frondeur, que de supposer Lully chassé pour quelque gaillardise. C'est le contraire qu'il faudrait plutôt admettre. Tant que règne la joie dans ce petit cercle agité, Lully en prend sa part et anime tout le monde par des farces énormes, qui font rire aux larmes la moins bégueule des princesses. Le temps se gâte, Lully se retire. Ce n'est pas pour avoir ri que le baladin obtient son congé, mais parce qu'on ne peut plus rire avec lui, parce que c'est fini de rire. Cette séparation toute simple, dans les termes où la princesse l'évoque, est tout autrement humaine et poignante que l'anecdote du couplet polisson, qui salit Lully et trompe l'histoire.

* * *

Pourrons nous nous flatter d'avoir, aux yeux des gens du monde, réhabilité ce bon jeune homme, qui s'appelle encore Baptiste, mais qui n'a rien du personnage peu ragoûtant que la légende s'est plu à composer ? Qui dira que Lully n'a pas reçu auprès de Madamoiselle l'éducation un peu lâche d'un jeune homme distingué, voire d'un homme de qualité ? A ce moment, un des plus inquiétants de notre histoire, Lully a vu de près la conduite, et l'inconduite aussi, d'une grande maison princière. L'assurance au milieu des alarmes, l'intrépidité dans les catastrophes, l'audace que rien ne trouble, et l'aisance d'une âme bien née en toute occurence, voilà les vertus qu'il eut sous les yeux aux Tuileries. Il y vit aussi l'exemple de l'intrigue perpétuelle, du débraillé caché sous les belles manières, le triomphe de la brutalité, et les défauts d'une société où les grands sentiments furent le jouet d'une cause médiocre.

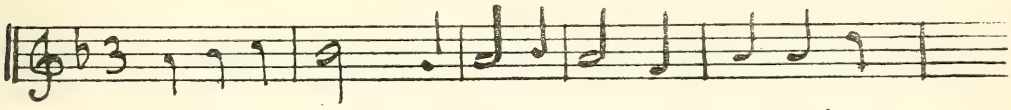
De tout cela, il lui reste, dans sa personne, dans ses mœurs, dans son art, un je ne sais quoi de disparate, mais de nullement banal, et dont le haut relief le distinguera toujours du bonhomme Lafontaine, ou du bourgeois Despréaux.

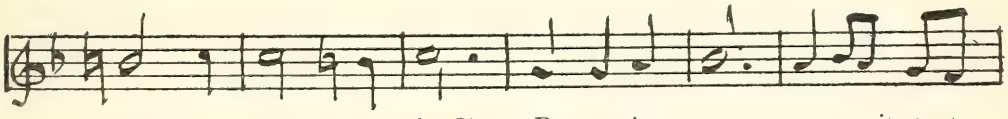
Avant tout Lully est courtisan. Non pas courtisan transi comme Racine, mais courtisan à son aise en toute compagnie. C'est le hardi conteur, le joyeux boute-entrain, dont la fortune à Versailles va faire scandale, et dont l'esprit tranchant ne craint personne. Sa taille même qui est ingrate[1], et ses traits massifs en imposent. Est-ce à la suite des équipées

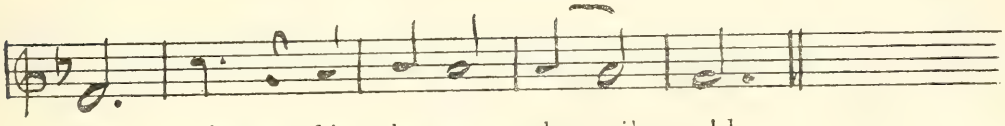
Signalons, à ce propos une erreur de Radet. Le tableau de Joseph Christophe du Chateau de Versailles, qui eprésente Lully dirigeant ses musiciens lors du baptême du Dauphin en 1668, ne peut compter comme portrait

de sa princesse qu'il acquit ce sens aigu du comique des situations et des hommes qui le rend précieux partout où l'on s'amuse ! Et d'où lui vient ce ton qui lui fait s'écrier, au milieu d'une représentation où le roi s'impatiente : " *le roi est le maître, il peut attendre tant qu'il lui plaira!* " Pourtant Lully est souple. Il sait bondir sur un clavecin qu'il brise, pour amuser la galerie ; il fraternise avec Vendôme, se débauche avec Fiesque et le chevalier de Lorraine, danse avec les princes. Et c'est dans cette familiarité qu'il donne toute sa mesure. Sa vie est une naturelle et perpétuelle mascarade dont l'opéra est la dernière surprise. Lully se divertit avec son temps, avec ses pairs. Il est impossible de voir en lui un gagiste que l'on congédie.

Et notez que Lully est galant. Son goût dédaigne l'antiquité pour les féeries de Benserade et Quinault. Ne voit-on pas que c'est l'air de la cour, qui le conduit insensiblement des postures du Ballet aux machines de l'Opéra. Sa sensibilité ne dépassera jamais celle de la galanterie mondaine, et de son vivant même, on lui reprochera certaine fadeur dans ses œuvres. Que ne lui reproche-t-on pas aussi dans ses mœurs ? Cent couplets courent sur lui, où Vendôme rime avec Sodôme. A peine peut-on les citer :







C'est ce qu'on pourrait appeler le défaut de la cuirasse ! Faiblesse

authentique du maître. Car Christophe était né en 1664, et cette toile, qui est un carton pour une tapisserie, fut composée sous Louis XV, pour faire suite aux Gobelins de l'Histoire du Roi. Je dois à M. de Nolhac, l'éminent conservateur du Musée de Versailles, cette petite rectification, dont je lui sais sincèrement gré.

[1] Airs mss. in-f° I. p. 168. (*Collection de A. Rouart.*)

sans doute, et répréhensible, mais faiblesse qui le rapproche de " *Monsieur, frère du roi* ", et de toute une partie de la jeune cour.

Lully, avec ses mérites et ses tares a pris place dans son véritable milieu. Aussi ne nous étonnerons nous pas de le voir entouré des plus illustres personnages, lors de la signature du contrat de son mariage, à Fontainebleau, en 1662. Le Roi, la Reine Mère, la Reine Marie-Thérèse, signent les premiers. Puis Messire de Rochechouart duc de Mortemart " premier gentilhomme de la chambre " supérieur hiérarchique du surintendant de la musique, puis J. B. Colbert " conseiller ordinaire du Roy en tous ses conseils, du Conseil Royal", qui fait ici figure de ministre d'État. Puis Pierre de Niert, " premier valet de chambre de S. M. ", le patron et protecteur des musiciens " *à qui la France doit ce qu'elle a de fin et de touchant dans la belle manière de chanter*[1] ". Puis encore Hesselin " surintendant des Menus Plaisirs du Roi ", c'est à dire, maître de ce domaine enchanté, où la musique se sait indispensable, Hesselin le prodigue, qui éblouit la reine Christine en 1656, et qui meurt d'indigestion en 1662.

Lully épousait la fille de Michel Lambert.

> Quoi Lambert ?... Oui Lambert !
> C'est tout dire en un mot, et vous le connaissez ? [2]

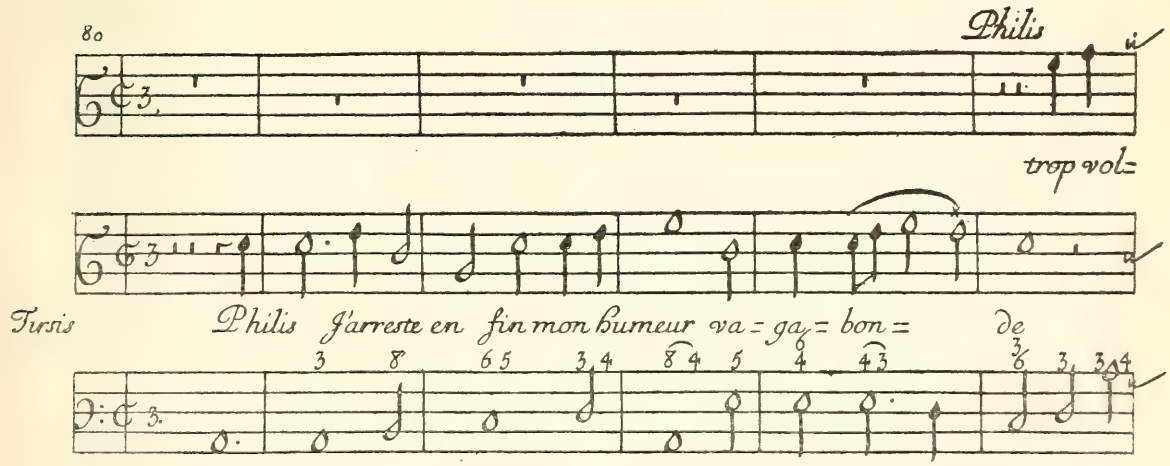
Lambert célébré dans le *Repas Ridicule*, Lambert, le Garat, le Retzké du XVIIe siècle, et qui était, lui aussi, passé de chez Mademoiselle chez le Roi ! La dot était de 20,000 livres, soit environ cent mille francs d'aujourd'hui. La jeune Madeleine avait vingt ans, dix ans de moins que son époux. Son père, " maître de la musique de la Chambre " (dont Lully était surintendant et compositeur), était venu à Paris du fond du Poitou, petit page de Gaston d'Orléans. Richelieu avait largement exploité son talent de chanteur. Ami du plaisir, insouciant, Lambert donne assez bien l'idée de quelque ténor mondain, qu'on invite partout, qu'on s'arrache, et qu'on laisse mourir de faim. " *Un jour il se trouva si gueux*, dit Tallemant *qu'il en eut honte.*" Il se résolut à passer pour professionnel, il fit fortune. Tallemant, qui a tracé sa silhouette, nous donne sur lui une précieuse indication généalogique.

" Lambert écrit-il, fit connaissance de la fille du Bel-Air[3] qui avait une voix fort belle et qui était assez jolie. Il se mit à lui montrer, et en lui montrant en devint

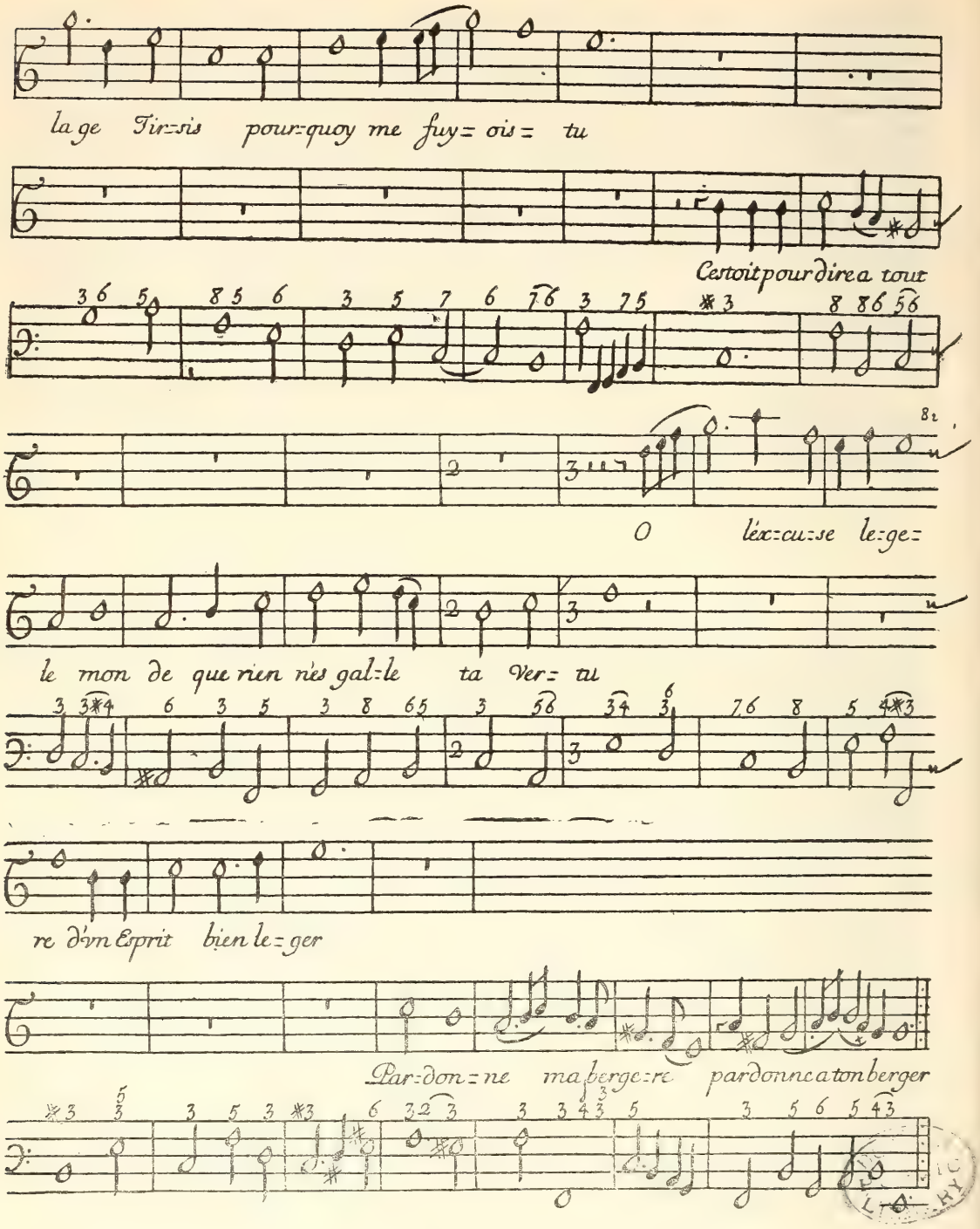
[1] LAMBERT, Préface de son livre d'*Airs*, 1666.
[2] BOILEAU, *Satire III*.
[3] Cabaret près du Luxembourg.

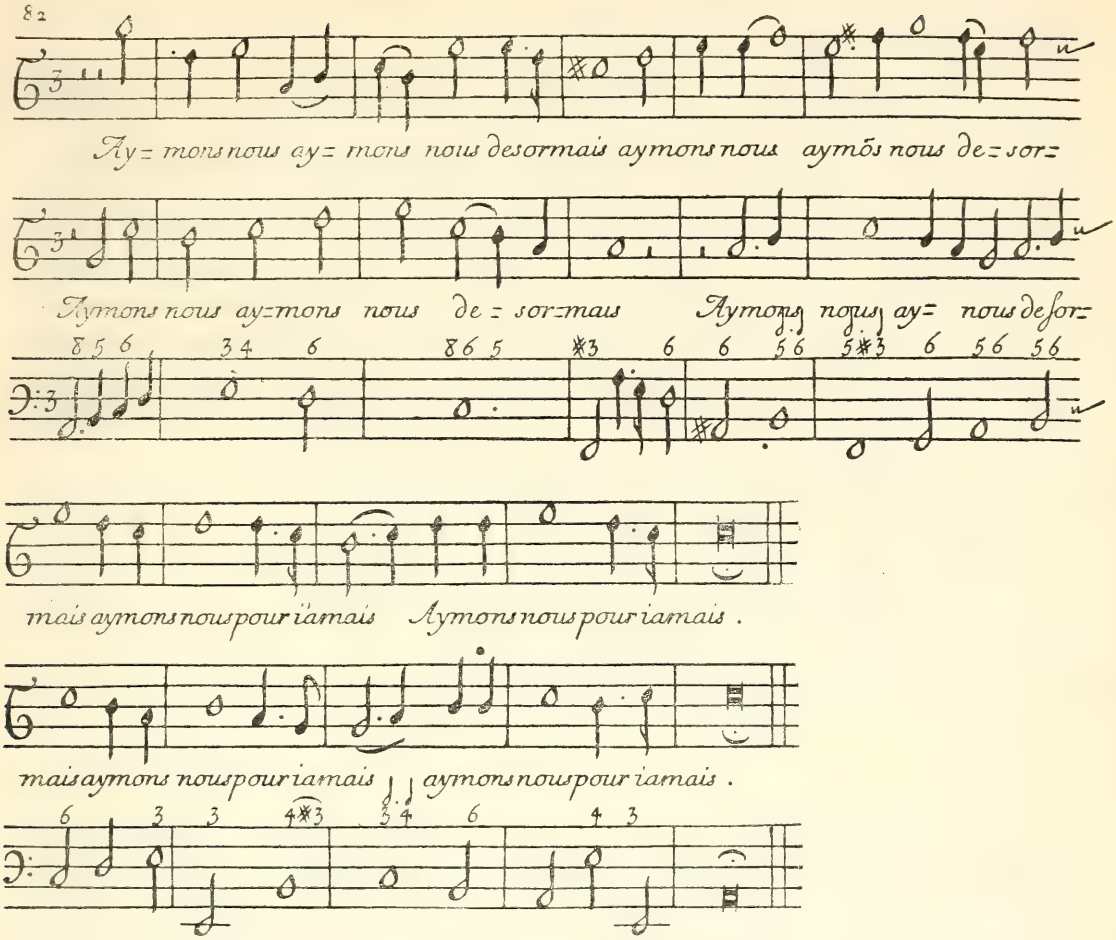
amoureux ; car il était d'assez amoureuse manière. Il s'y engagea si avant qu'il lui promit de l'épouser et en parla publiquement ; ils furent même accordés, mais il ne concluait point. Enfin la mère de la fille, comme voisine de Madame d'Aiguillon, s'en alla se plaindre à elle. Madame d'Aiguillon en parla au Cardinal, qui lui dit " Laissez moi faire ! " Sur l'heure il envoie chercher Desmarestz et lui dit de faire un dialogue sur telle chose. Le dialogue fait, il l'envoie à Lambert pour y faire un air, car Lambert compose bien. On le fait apprendre à Lambert et à sa maîtresse, et après on les fit venir à Ruel, où Madame d'Aiguillon se trouva. Le cardinal les fit marier, mais il ne leur donna rien ; il perdit là une belle occasion ; il n'a jamais rien fait pour eux. Tant pis pour lui. La femme de Lambert était enjouée, je ne scay si cela lui déplut (au mari), ou s'il crut avoir été attrapé ; mais, quoiqu'il en soit, il ne la traita pas bien."

Tallemant cite ce dialogue marital, mais il n'en donne que les vers. En voici l'aspect musical, tel que l'imagina l'amant volage, qui allait devenir le beau père de Lully.[1]



[1] La bibliographie des œuvres de Lambert est encore fort obscure. Je cite ce dialogue d'après : " *Les Airs de Monsieur Lambert, gravés par Richer, corrigés de plusieurs fautes de gravure.* Paris 1669 in-8° obl. qui se trouve dans ma bibliothèque.


la ge Tir=sis pour=quoy me fuy= ois= tu
Cestoit pour dire a tout
O léx=cu=se le=ge=
le mon de que rien nes gal=le ta Ver= tu
re d'vn Esprit bien le=ger
Par=don=ne ma berge=re pardonne a ton berger



Ainsi s'explique la présence au contrat de Lully, de " sieur Michel Dupuy, cabaretier du Bel-Air et de sa femme Madeleine Briolle" qui ont l'air plutôt dépaysés parmi ces grands de la terre. Et aussi de Mlle Hilaire Dupuy, chanteuse, leur fille, et des deux Morineau, cousines. Parents pauvres !

Quelques mois plus tard, un brevet accordait à Lully la survivance de la charge de son beau-père, évaluée à 10.000 frs. et un autre brevet fixait à 20,000 frs. le prix de sa surintendance en cas de cession. Si bien que le jeune homme se trouvait en possession d'un capital assuré de près de 250,000 frs. de notre monnaie. Un fort joli denier pour se mettre en ménage à trente ans, et qui peut faire croire que la raison n'a

pas été étrangère à cette union, un peu roturière peut-être, mais solide et brillante quand même.

Le mariage donnait à Baptiste le point d'appui qui lui manquait encore, et le foyer, dont son tempérament ardent avait besoin. Il stabilisait le mondain, à l'âge où les passions doivent prendre un cours régulier. Depuis 10 ans Lully errait dans les salons, dressait des ballets, montait des divertissements, prodiguait sa musique, ses vers, ses travestis. Lully l'indispensable, Lully le " très cher, " dont les gazettes raffolent, Lully en un mot *l'André de Fouquières* de 1660, trouve nécessaire de fonder une famille. Il l'avoue lui-même dans le *Ballet des Arts* l'année suivante (janvier 1663) où, sous les traits d'un chirugien, il soigne quelques éclopés, et laisse écrire par Benserade, son compère, ces vers du livret :

J'étais perdu moi-même ! Et tous ceux que je voi,
Qui sont des Incurables
Perdus et misérables,
Ne s'aidaient pas si mal de leurs membres que moi !
Dans mon infirmité ne sachant plus que faire
Le dieu du mariage, à qui je fus contraire,
(L'aurait-on cru si bon pour un estropié ?)
M'a guéri tout à fait et mis sur le bon pié.

* * *

Pour Lully, le mariage est donc une institution, et aussitôt entré dans cette confrérie, il se met en devoir d'en remplir les obligations. Il va fonder une dynastie. De 1663 à 1668, tous les ans, avec la même régularité qu'il écrit un ballet, il accroit sa famille d'un enfant. Trois fils ; Louis, Jean-Baptiste et Jean-Louis, et trois filles : Catherine, Gabrielle et Louise. Et Lully s'arrête, estimant avoir payé son tribut à l'humanité. Mais, ici encore, il tient aux grandeurs. Il préfère différer de treize ans le baptême de son aîné, plutôt que de ne pas réunir autour de l'enfant l'appareil d'une cérémonie éblouissante. Le jeune *Louis de Lully*, ondoyé en 1664, sera donc introduit dans le catholicisme par " monseigneur l'Eminentissime Emmanuel Théodore de la Tour d'Auvergne, cardinal de Bouillon, Grand Aumônier de France," dans la chapelle de la cour de l'Ovale du Château royal de Fontainebleau le 9 septembre 1677. Son parrain n'est autre que le Roi, sa marraine la Reine.

C'est le moment de la gloire de Lully. L'opéra triomphe. Versailles

rayonne. Et personne plus que notre grand homme ne contribue à l'éclat du règne. On ne dira jamais assez combien l'auteur de *Cadmus* est indispensable à l'apothéose de Louis. Le rêve du monarque, dont Lebrun, Mansart ou Le Nôtre s'efforcent de réaliser l'ambitieuse image, où donc s'est-il formé, sinon devant les féeries des ballets et des grands divertissements ? Versailles est un décor d'opéra, et le sens du théâtre, qui préside à l'ordonnance de sa perspective, est inspiré directement par le souvenir de ces machines,

Que Lully réchauffa des sons de sa musique.

Lully est un acteur de plus, un acteur de génie, dans cette troupe incomparable, dont le Roi est le protagoniste. Il y représente le *décorum* sonore, et sa musique dépasse à peine l'ampleur du geste noble. Elle s'efforce d'associer les oreilles à la volupté de l'ensemble ; elle règle et anime l'action générale. L'œuvre de Lully, telle un carnaval somptueux qui s'achemine vers l'Olympe, accompagne son siècle et se laisse entraîner par lui. Ce n'est pas d'elle qu'on pourrait dire, comme de certaine cantate de Bach, qu'elle est *de tous les temps*. Elle appartient à un monde très déterminé, monde du plaisir où chacun s'efforce de bouffonner et de parader à son aise, devant un public de plus en plus nombreux, et qui sera bientôt l'Europe entière. Prétexte, cadre, atmosphère, l'opéra n'est guère autre chose !

Qu'elle est singulière, cette Madame de Maintenon, qui s'étonne, dans son âme moderniste, de voir le roi danser ses propres actions et célébrer d'une voix émue ses propres louanges ! Ne voit-elle pas que le prestige de la musique de Lully est dans cette fusion du fictif et du réel, et qu'entre grands seigneurs il n'y a pas de distinction. Louis le Grand, soit qu'il chante ou qu'il édifie, qu'il danse, qu'il parle ou qu'il mange, est toujours en représentation. Le premier rôle de tout ce qui se passe devant lui et autour de lui, c'est lui qui le joue. Et personne ne s'est mieux entendu à soutenir, durant soixante dix ans, l'intérêt d'une vedette. De même Lully, gentilhomme comme son maître. Tout ce qu'il imagine se projette dans le plan de la vie réelle. Il y mêle sa personne, son jeu, son improvisation. Il s'y fait valoir lui-même, et les princes, les courtisans, les amis, au milieu desquels il évolue. Aussi sa musique, musique de société, d'action directe et de complicité mondaine est-elle prodigieusement active pendant qu'il vit, et lamentablement dépaysée, après sa mort.

Lui disparu, la personnalité de son œuvre s'efface. Ses partitions résonnent dans le vide, et ne trouvent qu'un faible écho dans notre imagination historique. Elles font pâle figure à la devanture de notre musicologie, semblables à ces habits brodés et dorés qui pendent aux vitrines des antiquaires, évoquant une splendeur défunte.

Lui disparu, l'opéra tombe au rang des objets d'imitation, et ne se soutient que par tradition, intérêts ou combinaisons. Campra se tourne du côté du pittoresque, Rameau vers l'intérêt symphonique, Gluck en appelle au drame, Spontini et Meyerbeer à l'histoire. Mais ce n'est plus Lully. Ce sont des professionnels, qui offrent les mérites de leur spécialité. Ils écrivent des opéras pour un directeur. Lully dansait les siens à la cour du Grand Roi, et les donnait en spectacle aux Parisiens. Il y a une nuance.

* * *

En 1681 se place l'événement capital de la vie de Lully gentilhomme. Après de nécessaires formalités, le surintendant se fait agréer parmi les " *Conseillers Secrétaires du Roy, Maison et Couronne de France et de ses Finances.* " La charge qu'il acquérait pour le prix de 63,000 livres, était celle de Joseph Clausel décédé. Lully était escuyer, il était noble.

Les écrits de cet homme éminent, les services rendus par lui à la cour et à la France, l'allure et l'éclat de sa vie, rendaient cette distinction parfaitement naturelle, et seuls ses ennemis (il en avait beaucoup) pouvaient trouver à redire à cette élévation. Le Mercure de France est donc dans la note juste et officielle, lorsqu'il s'empresse d'écrire : " Quand on possède un bel art dans le suprême degré, qu'on ajoute à la nature, et qu'on la perfectionne, il n'est point de dignité où l'on ne puisse se voir élevé. "

Pourtant l'histoire n'a pas manqué d'ajouter ici sa petite mise en scène habituelle. Les Lecerf et les Fétis s'y sont prêtés de bonne grâce. Voici l'anecdote.

Au retour du roi du voyage d'Alsace, en l'automne de 1681, les fêtes reprirent à Saint Germain. Il s'agissait de produire Monseigneur et Mademoiselle de Nantes dans *Pourceaugnac* et dans le *Bourgeois Gentilhomme*. Lully, bien qu'âgé de cinquante ans, fit une rentrée sensationnelle ; il fut admirable, prestigieux, exquis. Puis, au moment où le roi le félicite, prenant un air penaud : " J'ai pourtant dit-il, un regret d'y avoir été obligé pour le service de Votre Majesté. J'avais dessein d'être

secrétaire du roi. Mais vos secrétaires ne voudront plus me recevoir." — Et le roi de répondre aussitôt : " Ils ne voudront plus vous recevoir ! Ce sera bien de l'honneur pour eux. Allez et voyez Monsieur le Chancelier."

La grande nouvelle se répand. On s'indigne, on cabale. " Comment, ce farceur, encore tout étouffé des gambades qu'il vient de faire sur le théâtre, demande à entrer au sceau ? " Colbert [1] gronde, et Lully lui tient tête : " Si le roi vous ordonnait de danser devant lui, tout ministre que vous êtes, le refuseriez vous ? " Louvois s'emporte contre l'*homme qui a fait rire le roi*, et s'attire cette vive réponse : " Tudieu Monsieur vous en feriez bien autant si vous le pouviez ! " Les choses vont se gâter. Et pourtant tout s'apaise. Le roi a dit sa volonté, Lully est nommé et l'incident se termine à l'opéra où l'auteur du *Triomphe de l'amour* donne à ses nouveaux confrères un plat de sa façon, dont ils demeurent parfaitement enchantés.....

Que tout cela est simpliste et enfantin ! A qui fera-t-on croire que Lully, au faîte de sa carrière, Lully qui depuis quarante ans vit dans la familiarité des princes et des potentats, ait besoin d'entrer en conflit avec Louvois pour acquérir une simple charge de secrétaire ? Ces petits bouts de dialogue — peut-être authentiques — paraissent tout simplement échappés de la conversation de gens qui plaisantent, sur un ton d'égalité. Leur ironie est tout à fait dans la manière du Florentin goguenard. On se représente d'ici le rusé compère, après s'être assuré de l'assentiment du roi à la faveur d'une gasconade, s'amusant de sa propre candidature, et désarmant ainsi par avance les rieurs. L'impertinence devient alors de la fanfaronnade et de la politique, et l'on comprend l'anecdote qui nous montre Louvois, encore amusé de tout ce bruit, saluant Lully à Versailles d'un " Bonjour, mon confrère " qui n'a rien de féroce. Ce sont là propos badins, entre gens de qualité, et qui sont devenus des gros mots dans l'histoire.

Une preuve que tout s'est passé sans encombre, c'est que les trois commissaires nommés pour enquêter à cette occasion, dans les formes prescrites, sont amis du surintendant. Les trois rapports indiquent à la vérité l'intervention personnelle du chancelier, dans la séance où la candidature Lully a été mise à l'ordre du jour. Mais nous ne voyons pas que cette intervention ait eu un caractère comminatoire. Il était naturel que le garde des

[1] Bigarures Calotines. P. 1730. p. 32.

sceaux opinât le premier. D'autant qu'il s'agissait d'un personnage considérable, et qui plus est, d'un ami. Car Lully entretenait des relations très suivies avec ce monde de la robe. Deux ans plus tard sa propre fille Catherine, épousera le fils de Pierre de Francine, conseiller et maître d'Hôtel du roi, devenant ainsi la propre cousine du chancelier et du ministre tout puissant, Le Tellier et Louvois, de M. de Bailleul, président à mortier au Parlement, et nièce de Francine de Grandmaison, chevalier, maréchal de bataille de la milice de Paris, lieutenant de robe courte et prévôt de l'Isle de France, intendant général des eaux et fontaines, et d'une quantité d'autres magistrats, de la première considération. De telles alliances ne sont pas l'œuvre du hasard, mais la conséquence d'une vie de cour longue et patiente, et d'une camaraderie lointaine. Elles démentent tout à fait l'anecdote de Baptiste rabroué par les chancelleries, et obligé d'employer la force pour s'y faire admettre.

La charge de conseiller secrétaire du roy donnait droit au titre d'escuyer, et conférait la noblesse héréditaire. Lully prit des armes ; son blason fut :

" D'azur, à une épée d'argent, la garde et poignée d'or, posée en pal, la pointe en bas, autour de laquelle est tortillé un serpent de sinople, langué de gueules, la tête en bas ; et une bande d'or, chargée en son extrémité de deux roses de gueules brochées sur le tout. "

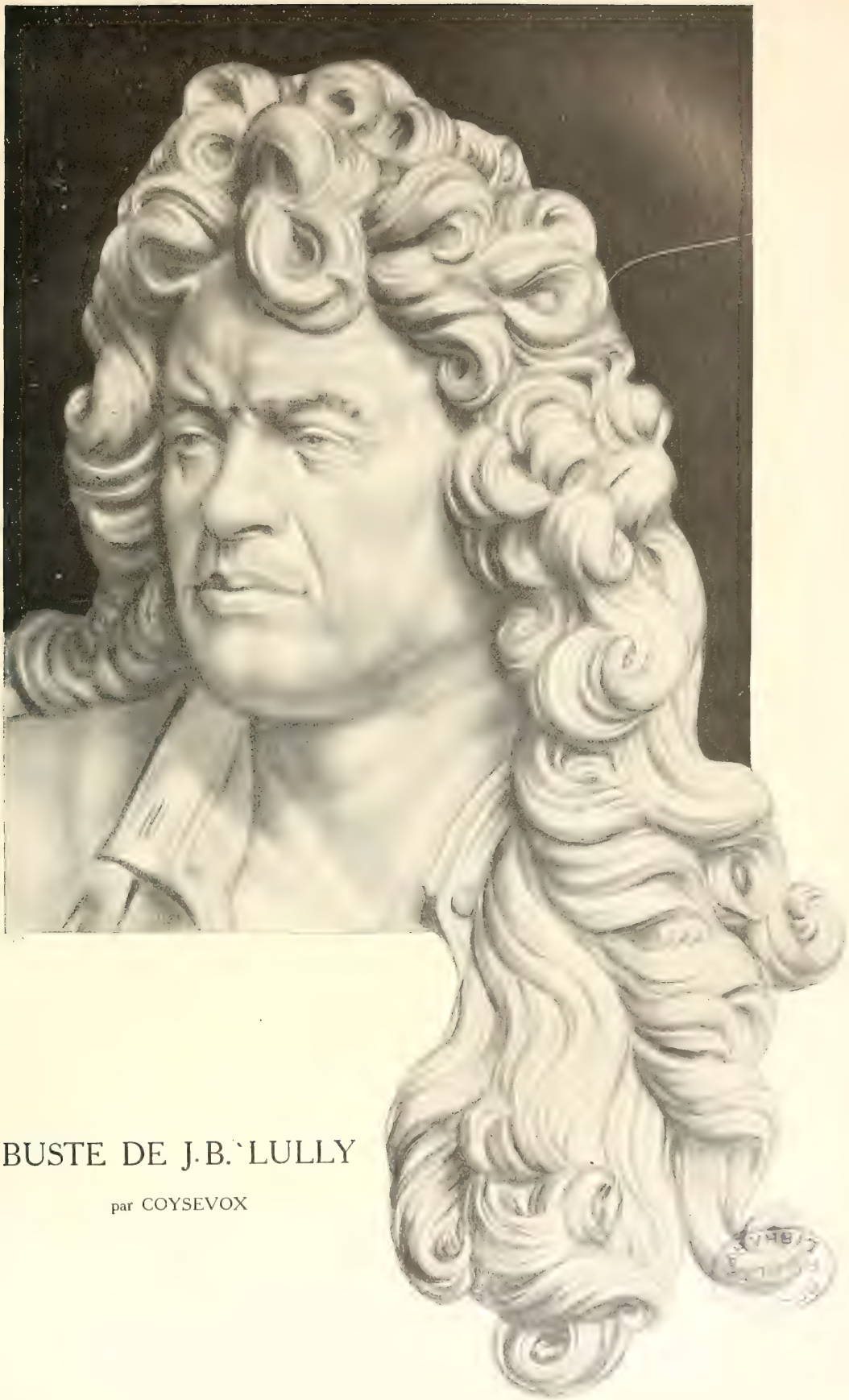
Si nous devons nous croire certains documents, et en particulier les enquêtes menées en 1681.

" la bienveillance du roi avait été jusqu'à vouloir annoblir Lully et sa postérité, par des Lettres particulières, mais celui-ci, persuadé que la charge de secrétaire du roi l'honorerait bien davantage, et qu'elle a toutes les prérogatives de la noblesse bien plus éminemment, et avec plus de solidité que des Lettres particulières qui sont sujettes à révocation, aurait très humblement suplié S. M. et avec beaucoup d'insistance de lui accorder son agrément pour s'en faire pourvoir... " [1]

Ainsi Louis XIV aurait volontiers donné à Lully des lettres de noblesse ; celui-ci préféra atteindre son but par un chemin plus long et plus sûr. Est-ce bien vrai ? On l'ignore, mais on voit le roi — auquel on accordera bien quelque compétence en ces matières — reconnaître la nécessité de faire entrer M. de Lully, dans l'armorial général de France. N'oublions pas cet indication.

Lully a peut-être même visé plus haut encore. L'année suivante en

[1] Arch. Nat. V^2 35.



BUSTE DE J.B. LULLY

par COYSEVOX

1682, il aurait mis, dit-on, une enchère de 60.000 livres sur le comté de Grignon, que le premier président avait porté à 400.000 livres. L'enchère ne lui resta pas et nous n'aurons pas le comte de Grignon, parmi les célébrités de la musique. C'est dommage ; le titre était sonore. Lully aurait su le porter.

En bon de père de famille, il préféra réserver ses fonds pour l'achat d'un somptueux immeuble, à la Ville L'Evêque, dont on peut encore admirer la bâtisse au 28 de la rue Boissy d'Anglas. Il possédait déjà quatre maisons sur le pavé de Paris,[1] plus une campagne à Puteaux, et une manière de chateau[2] à Sèvres, dans lequel se sont installées, en le bouleversant, l'Ecole normale de jeunes filles, et la Manufacture de porcelaine. Son inventaire après décès est un monument, et formerait à lui seul un gros volume d'impression.[3] Ce grand seigneur était capitaliste ; son train l'exigeait. Et le "*bon pié*," dont parle le ballet de 1663, était devenu un pied de millionnaire.

Lully achève en 1687 le cours d'une existence monumentale. Il laisse un bien fonds d'environ 300,000 livres, et 500,000 livres en or, pierreries, argenterie, soigneusement serrés dans des coffres. Il laisse l'Opéra, qui rapporte ses 30,000 livres par an, sa charge de conseiller, qui va se vendre 70,000 livres, la survivance de ses fonctions musicales, le revenu de ses ouvrages en librairie, estimé à 7 à 8000 livres par an. Qu'on fasse le total de ces capitaux en les multipliant par quatre, et l'on verra que Lully vaudrait de nos jours plus de sept millions.

* * *

On comprend que l'histoire anecdotique se soit acharnée sur un si

[1] L'une rue des Moulins au 10 d'aujourd'hui, deux autres rue des Petits Champs, aux 45 et 47, la quatrième rue St. Anne au 43. Cette dernière est l'hôtel de Lully, qui a encore si grand air.

[2] Le chateau de *la Guyarde*, et non de *la Diarme* comme à lu Radet.

[3] A l'écurie le Surintendant n'avait que trois chevaux "deux de carosse sous poil noir, hongres et hors d'âge, dont l'un est aveugle, et l'autre à des poireaux et le tic, et un autre de 12 à 13 ans, servant à la pompe."

Son grand salon, garni de huit lustres de cristal, et de meubles de brocart était plus somptueux. Les différentes pièces de son appartement comprenaient de grands et beaux meubles, tableaux, tapisseries et une pendule d'écaille, estimée 200 frs. livres. Son lit valait 800 livres (soit 3000 frs.)

Son vestiaire est bien pourvu. Voici par exemple un juste au corps et culotte de ras de Gamas couleur musque, avec sa veste en taffetas pareil doublée de taffetas blanc, et garnie de boutons d'argent filé et de broderies des deux côtés. Un autre de drap d'Angleterre, couleur café, brodé d'or. Un troisième de velours noir, brodé également d'or. Ou bien un manteau de camelot de Hollande, brodé d'or aux extrémités et au col. Ses gants étaient frangés d'or ou d'argent. Il avait trois épées dont une de deuil, et une à garde de vermeil. Ses dessous comprenaient 6 chemises garnies de dentelles, 13 chemises de nuit, 16 caleçons, 10 camisoles de basin, 2 bonnets de nuit, des cravates, etc. Pour l'époque, tout cela est élégant.

beau sujet. Chaque étape de la vie de Lully a été exploitée par les amateurs d'antithèse comme autant de coups de théâtre. Plus l'homme s'élevait, plus il fallait le rabaisser aux yeux du monde, afin d'accuser le jeu de la destinée, le hasard des contrastes, et forcer l'intérêt du lecteur. Ainsi naissent et se forment les légendes, en groupant les faits suivant les exigences du sentiment ! Lully marmiton, transporté soudain dans la chambre de Mademoiselle, puis chassé honteusement d'un coup de pied qui l'envoie rebondir chez le roi, Lully croque-note, bouffon, parvenu détesté, forçant la main à Louvois et terminant sa vie dans les insolences, voilà le roman sur lequel tout le monde a brodé, depuis ce XVIIe siècle moins curieux de stricte vérité que de littérature piquante. Il convient de voir les choses sous un tout autre jour.

Le personnage de Baptiste est complexe infiniment. Il réunit en lui des races, des tendances, des époques dont le croisement forme un tout ondoyant et divers. Mais, de quelque façon que nous le considérions, nous sommes frappés de la vigueur de ses traits. L'homme que nous avons devant nous intéresse par son ensemble plutôt que par le détail de ses expressions. Musicien, il l'est sans doute, mais en amateur que la pratique n'absorbe pas. Poète, danseur, metteur en scène, il l'est aussi, quand on le lui demande, et encore homme à bons mots, homme d'affaires, courtisan de mœurs faciles et père de famille prévoyant. Est-ce un " *violon* " que cet archimillionnaire, conseiller de la couronne ? Est-ce un entrepreneur, un impresario que ce familier du roi ? Mais n'est-ce pas plutôt, et avant tout, une conquérant, qui prend sa place aux premiers rangs de la société ? L'important ici est l'inflexible autorité autour de laquelle se groupent les qualités et les défauts. Lully en impose à tous parce qu'il concentre en lui cent forces éparses. Son tempérament est essentiellement monarchique ; sa vie est le triomphe de l'unité dans la multiplicité ; son art pousse la concentration à l'extrême. Impossible de songer en le voyant à un homme nouveau qui surgit du peuple pour faire une révolution, ou de croire à un bourgeois patient, praticien attentif et spécialisé. Lully ne peut être que grand seigneur.

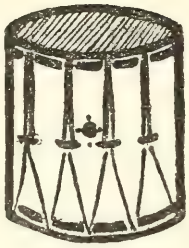
Il en possède toutes les caractéristiques : l'aisance, le traditionnalisme, la hardiesse belliqueuse, le goût du plaisir effréné, et par dessus tout cette faculté de ramener ses actions aux proportions d'un événement social et mondain. Lully compose ses opéras comme un général prépare une bataille. Il en trace les grandes lignes, en assure le dispositif

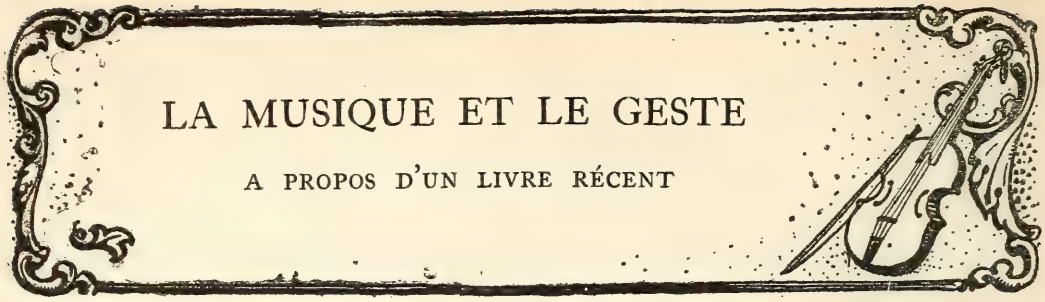
et laisse l'exécution à ses lieutenants. Il ne perd pas son temps à rêver devant les portées, mais le jour du combat, il paie de sa personne, et enlève la victoire. On a voulu comparer son activité artistique à celle de quelque patron d'un établissement de musique anonyme. La comparaison ne porte guère. Mieux vaudrait parler de la *maison musicale de M. de Lully*, illustre à côté de celle des princes, maison de rapport sans doute, mais qui a cependant le rang d'un véritable ministère d'Etat. En 1680, il n'y a de musique en France qu'à l'imitation de celle du Florentin, et chacun s'incline devant ce privilège reconnu. Lully pourrait dire, en parodiant son maître : *La musique c'est moi.*

Tous ces traits accumulés dans un vigoureux ensemble ne donnent ils pas de la vraisemblance à la figure de Lully gentilhomme? Si le rôle du véritable gentilhomme est bien de représenter les tendances de la nature sélectionnée, de la *gens* traditionnelle, et de s'identifier si parfaitement avec elles, qu'il finisse par n'être plus qu'un exemplaire de choix dans l'humanité ? Ici le triomphe de la personnalité est de disparaître, et de réunir en soi celle de tout le monde. Lully fut un être de ce genre, un centre de cette nature. En lui, se reflète le destin brillant d'un grand siècle.

J. Ecorcheville.

(à suivre).





LA MUSIQUE ET LE GESTE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Admirablement artiste, d'une sensibilité à la fois profonde et active, très vibrant, Jean d'Udine — un excellent écrivain d'ailleurs — est un penseur à l'esprit large, hardi et novateur. Sa culture, ses tendances latines l'entraînent vers des théories, des systèmes qui reflètent sa vivante personnalité et y trouvent leur raison d'être. Dans ses ouvrages il se raconte tout autant que les sujets qu'il traite, il se donne entièrement. Par l'ardeur de ses convictions, par sa sincérité et sa belle franchise, il fait facilement la conquête des lecteurs, et bien vite il les emmène au loin, sans que ceux-ci se soient aperçus du chemin parcouru. On aime à le suivre jusqu'au bout et on ne regrette pas de l'avoir suivi. Le dernier livre de Jean d'Udine, *L'Art et le Geste*, [1], en est aussi le plus considérable, le plus significatif, c'est un vaste programme, l'exposé d'une esthétique générale appliquée à tous les arts. Basée sur le principe de l'eurythmie, la théorie de Jean d'Udine est remarquable à beaucoup d'égards, elle abonde en fines analyses, en observations judicieuses, en aperçus nouveaux, notamment dans la partie consacrée à la musique, où l'auteur semble avoir puisé les éléments directeurs de sa théorie.

Le livre de Jean d'Udine est un de ces livres où le lecteur s'interrompt pour réfléchir, pour commenter la page qu'il a sous les yeux. Ce sont ces réflexions, ces remarques que j'ai consignées dans le présent article ; ce n'est donc pas une analyse critique du livre même. J'ajoute — pour terminer cette parenthèse — qu'il y a plus de dix ans déjà, j'avais signalé [2] l'intérêt de la transposition musicale des attitudes, des gestes, et la valeur expressive des formes ainsi conçues.

* * *

[1] Chez Alcan, 1909, in-8° de 284 pp.
[2] *Essais de technique et d'esthétique musicales.* (Paris, Fromont, 1898-1901.)

A vrai dire je ne comprends pas bien la nécessité de vouloir découvrir pour le problème de l'art — pris dans sa généralité — une formule unique. On a répété bien souvent le mot de Gambetta : *Il n'y a pas de question sociale, il y a des questions sociales.* De même il n'y a pas de question esthétique, il y a des questions esthétiques, et dans le même art chaque genre a son esthétique particulière. Aussi les théories d'ensemble, tout en contenant beaucoup de vérités, restent incomplètes, d'autant plus incomplètes qu'elles tentent de ne l'être pas. Les principes qui sont à leur base prennent un sens tellement étendu qu'on arrive à déterminer par un terme général un état particulier : en définissant la partie par le tout, on ne définit pas. Dire que l'art est le résultat d'une idée innée — l'idée du beau — ne nous apprend rien de précis, car nous ne trouvons dans cette idée, en voulant l'approfondir, que des notions vagues d'harmonie et de proportions, auxquelles peuvent satisfaire les œuvres les plus dénuées de valeur artistique. Dire — comme dans le système de Jean d'Udine — que l'art est une émotion, c'est là une vérité incontestable, mais toute émotion n'est pas de l'art. Reste à savoir comment cette émotion s'est transformée, comment elle se transmet au public. Cette question, Jean d'Udine la serre de près, il la traite avec une méthode dont le principe est excellent et qui eût été beaucoup plus fécond, s'il n'avait été restreint à une seule application.

Le problème est posé par l'auteur sous la forme de deux équations, dont la seconde est le renversement de la première et qui théoriquement peuvent être énoncées ainsi :

1° A. Emotion, sensation émotive quelconque. B. Signe émotif. C. Œuvre d'art (d'un *canton* sensoriel quelconque).

2° C. Œuvre d'art. B. Signe émotif. A. Emotion primitive.

La première de ces équations (A.B.C.), c'est *l'aller*, le processus employé par l'artiste, par le *créateur ;* la seconde (C.B.A.), c'est le *retour*, le processus par lequel l'œuvre passe pour se manifester au public, à *l'amateur*, selon le terme de Jean d'Udine. L'effet émotif aura lieu si l'on maintient une étroite corrélation entre les trois termes, de l'émotion primitive au signe émotif, du signe émotif à l'œuvre d'art où, à travers les transformations opérées par le créateur, ce signe caractéristique doit conserver toute sa force et sa clarté. L'émotion primitive de l'artiste se trouvera ainsi reconstituée chez l'amateur ; le point de contact est donc le terme médian (B). Un tel procédé me paraît analogue à celui

qui consiste, dans les mathématiques, à introduire pour la solution d'un problème un facteur, une X, qui *s'élimine* au résultat final. Il en résulte que théoriquement le facteur pourra varier, sans que les conditions du problème soient changées ; l'émotion de l'amateur aura toujours pour cause première l'émotion de l'artiste, mais elle pourra être provoquée par diverses causes occasionnelles, les seules qui soient apparentes, tangibles ; autrement dit il y aura différents signes émotifs, et c'est sur cette variété de signes que sont fondées les diverses manifestations de l'art (peinture, sculpture, littérature, musique) et dans un même art les processus particuliers à chaque genre (prose, poésie, musique dramatique, descriptive, musique pure...).

Quels sont ces signes émotifs ? Ils peuvent être considérés — j'en ai fait jadis la remarque [1] — comme dérivés d'un seul signe, le GESTE, à la condition de prendre ce terme dans son acception générale. C'est là aussi le point de départ de Jean d'Udine. Mais celui-ci, comprenant qu'une telle définition de l'art serait trop vague, tient à préciser : *l'art est un geste*, c'est-à-dire UNE ATTITUDE, *une série d'attitudes* — et il ajoute — *attitudes exprimables par des mouvements rythmés*, par la DANSE. La sensation musculaire est regardée par lui comme la base même de l'art, la reproduction du réflexe musculaire sous cette forme rythmée est sa formule exécutoire. Formule unique, complète, car, en vertu de l'unité des forces physiques, les mouvements rythmés se produisent partout et toujours, que nous en ayons ou non conscience, que ces mouvements aient lieu en dehors de nous, qu'ils nous apparaissent réalisés dans le contour immobile des choses.

Tels sont, si je ne me trompe, brièvement indiqués, les principes fondamentaux de la théorie, exposés dans un livre qui eût été plus exactement intitulé l'émotion et le geste, ou les sensations et le geste. Il s'y trouve en effet une étude très approfondie, très fine, des sensations ramenées à une sensation unique, le *tact*, immédiat ou s'exerçant à distance. La notion sensible de l'espace vient, en raison de cette même origine, s'identifier avec la notion du temps. C'est par ces considérations traitées volontiers comme des axiomes n'ayant pas besoin de démonstra-

[1] " L'homme manifeste son activité psychique — pensées, sentiments, émotions — par deux *signes* extérieurs, le langage et le geste. Ces deux phénomènes nettement distincts, qu'ils se produisent isolément ou ensemble, peuvent être ramenés à un terme unique, le *geste*, pris dans une acception générale, le langage n'étant en effet qu'un geste plus développé et plus précis, ils diffèrent entre eux par leur mode de formation et les voies particulières qu'ils suivent pour s'extérioriser. " (*Essais de technique et d'esthétique musicales.*)

tion, que l'auteur est conduit à trouver la solution des deux équations du problème dans une série d'attitudes organisées en rythmes. En réalité, excepté dans les arts plastiques, où les attitudes ont une reproduction exacte, nécessaire, la théorie de Jean d'Udine substitue au problème à résoudre un autre problème qu'elle ne résoud pas, remplace une transformation par une autre qui risque d'être plus confuse. Procédant par une sorte de synthèse, elle conserve un seul élément, le rythme, qui doit être la *résultante* de tous les éléments dont l'artiste s'est servi pour la mise au point. Or cet élément, pris comme signe émotif, est une *création artificielle* ajoutée par l'artiste, un *procédé*. Il n'y a de rythmes naturels que ceux qui assurent le jeu régulier des organismes vivants, ou la durée indéfinie de certains mouvements continus, et ces *rythmes mécaniques n'ont aucune valeur d'art par eux-mêmes*. La forme rythmée dans l'œuvre d'art est donc une convention.[1] La succession d'images semblables qui, conservées par la mémoire, se superposent au fur et à mesure, apporte, comme dans un cinéma, la continuité, la durée, l'illusion de la vie. Mais si cette superposition peut, lorsqu'elle est accompagnée d'une excitation musculaire plus intense — ainsi que cela arrive pour les productions rythmées de la musique — exalter, magnifier l'impression d'art, elle n'offre plus aucun intérêt expressif, quand son caractère mécanique apparaît, et elle devient un simple exercice matériel, une gymnastique dont la virtuosité offre uniquement quelque agrément. Nous nous expliquons aisément les tendances arythmiques des écoles modernes, protestant contre la tyrannie du rythme ainsi compris, imposée au public, réclamée ensuite par lui, mais dont en raison de son caractère artificiel les artistes cherchent à s'affranchir. Du jour où on constata — et cette constatation se fit longtemps attendre, tant la suggestion artistique est puissante — que les opéras de l'école italienne du siècle dernier n'étaient, à peu d'exceptions près, composés que de rythmes de marche et de danse, cette convention parut inacceptable, et la majorité du public, après avoir longtemps résisté, finit par se laisser convaincre, quitte à se consoler en allant à l'opérette. De même, mais dans une forme singulièrement plus riche et

[1] Le développement naturel, logique qu'offre une convention d'art quelconque fait croire à sa réalité c'est pour cela que tous les théoriciens se sont mépris sur le véritable caractère du rythme artistique qui n'est pas plus donné par la nature que la gamme musicale. L'invention du rythme provient d'une part de la danse, de l'autre de l'idée de jeu. Les poètes et les musiciens l'ont transporté dans le domaine psychique, où il devient un moyen de sélection et de concision, un élément de continuité et, en certains cas, l'auxiliaire expressif de la pensée.

plus belle, nous ne sommes plus émus par les développements purement mécaniques de certaines pièces symphoniques du XVIIIme siècle, fussent-elles des plus grands maîtres.[1] Ayons le courage de le reconnaître, cette musique est devenue didactique, une vraie musique d'école, comparable aux chansons de métier accompagnant et réglant un travail matériel.

Si le mouvement est scientifiquement la source de toutes choses, il se trouve évidemment parmi les signes concrets dont se compose l'œuvre d'art. C'est là un fait d'ordre purement scientifique qui ne nous émeut en rien. Admettons qu'un rythme typique musculaire puisse caractériser une émotion déterminée — ce qui n'est pas certain — il faut toujours inventer des rythmes nouveaux. Il y aura donc une infinité de mouvements susceptibles de représenter le même fait émotif.

" *La musique*, dit Jean d'Udine *née de la danse*, *engendre la danse à son tour.* " Affirmation évidente pour les morceaux destinés à la danse, vraisemblable pour l'art primitif qui paraît en être issu, mais inadmissible ailleurs, lorsque l'art est parvenu à un développement suffisant et qu'il cherche précisément à s'affranchir de cette servitude première. Je pourrais dire tout aussi bien et plus justement : La musique, née de la déclamation, du langage, engendre à son tour une sorte de langage, de discours. Jean d'Udine n'admet que la première formule, jugée suffisante — le langage étant pour lui une sorte de danse, — applicable à tous les cas; en réalité, il donne ainsi une importance tout à fait disproportionnée à des mouvements, rythmés ou non, qui doivent être considérés et sont effectivement de simples mouvements réflexes.

Le point de départ de la sensation musicale est, ainsi que dans outes les manifestations sensorielles, un ébranlement nerveux ; cet ébranlement qui détermine dans l'organisme une sorte d'activité vague sans but précis,[2] devient une excitation motrice lorsque les sons entendus se succèdent dans un ordre facilement saisissable divisant le temps régulièrement.

A son tour, cette excitation motrice se traduit par des gestes imitatifs, réellement exécutés ou supposés. Tel rythme fortement et également

[1] L'emploi presque constant des imitations, la recherche excessive de symétries trop nombreuses, trop rapprochées, réalisées dans les formes rythmiques et mélodiques les plus brèves, les renversements des motifs, etc., toutes ces combinaisons, qu'on pourrait comparer à un travail de mosaïque, engendrent une foule de mouvements divers, dispersés en tous sens, dont la signification expressive est parfois confuse ou échappe complètement.

[2] La sensation musicale ne trouve pas d'issue directe du côté du concept intellectuel, elle n'aboutit pas immédiatement, comme dans la sensation visuelle, à la perception d'une réalité, à un acte de la connaissance.

marqué produira la marche, tel autre, la danse avec une gesticulation du corps et des bras. Tout cela est vrai, fort connu d'ailleurs, mais ce n'est qu'une infime partie du phénomène musical, c'en est à peine le rudiment, car des instruments de percussion, des bruits quelconques, pourvu qu'ils soient rythmés, suffisent à produire ce résultat. C'est l'esthétique de la musique des sauvages.

Dans la théorie de Jean d'Udine elle va se développer, se compléter par le système des synesthésies, dont l'auteur a expliqué auparavant le mécanisme. Dans cette théorie, ainsi que je l'ai dit, le tact est le sens type qui donne naissance à tous les autres, toutes les sensations sont des sensations tactiles, en communication par leur commun diviseur, le toucher. C'est par le toucher qu'elles correspondent, s'engendrent mécaniquement, *sans qu'intervienne*, dit l'auteur, *dans la production de ces correspondances aucun élément intellectuel.* D'autre part, Jean d'Udine assimile le mouvement musculaire et la sensation tactile. L'émotion musicale ayant toujours une origine motrice ou tactile, la musique participe donc à toutes les manifestations sensorielles, c'est à dire à toutes les émotions et est ainsi capable de tout exprimer. Si l'exposé de cette théorie contient, sur nombre de points, des observations exactes, originales et neuves qui valent à elles seules la lecture du volume, il s'y rencontre des affirmations très contestables et, malgré leur apparence, peu scientifiques. Pourquoi cette élimination de l'élément intellectuel, de l'élément compréhensif dans l'émotion ? L'artiste, l'amateur n'est pas un pantin dont les ressorts, si subtils qu'ils soient, se déclanchent mécaniquement. La transposition dans l'œuvre d'art, ce que l'auteur appelle le passage d'un canton sensoriel dans un autre canton sensoriel, est parfaitement volontaire, contrôlée par le jugement qui, pour la mise au point, a rejeté le plus souvent les premiers essais, les premières tentatives. Celui qui, au lieu de commander à ses impressions, se laisserait commander par elles, ne sera jamais un grand artiste, un créateur.

D'autre part en étudiant le mouvement, Jean d'Udine confond le mouvement vibratoire, *mouvement sur place, sans changement dans l'espace* — (l'ébranlement nerveux de la sensation par exemple) — et le *mouvement avec déplacement dans l'espace*, mouvement musculaire, geste, attitude. Si les gestes, les attitudes peuvent artistiquement aboutir à l'invention d'un rythme, ils n'ont point le rythme pour origine, ils ne présentent cette forme que lorsqu'ils sont répétés. Dans un ouvrage déjà

cité [1] où j'ai analysé un grand nombre de thèmes wagnériens, j'ai essayé de montrer que pour certains d'entre eux les attitudes et les gestes des personnages pouvaient expliquer, justifier leur allure mélodique — étant observé d'ailleurs que ces attitudes ont une double représentation, sur la scène à un moment donné et dans la musique où notre *mémoire* les reconnaît ensuite et les évoque. Or quelle est la caractéristique de ces thèmes? Dans une mélodie de l'école italienne, dans un motif quelconque, — de danse, si l'on veut — c'est le rythme mécanique de la mesure qui engendre la phrase, développe la succession des courbes sonores. Les thèmes wagnériens, au contraire, représentatifs d'attitudes et de gestes, sont des formes arrêtées, fixes, complètes dans leur brièveté — elles passent devant nous pour ainsi dire immobiles, [2] entraînées dans le courant de l'harmonie, qui coule tantôt impétueux, tantôt calme. Il y a donc là de grandes différences. Les thèmes wagnériens pourront figurer dans n'importe quelle disposition du rythme mécanique — une mélodie conçue à la façon ordinaire serait complètement changée. Les sept notes du thème de l'Epée de la Tétralogie se prêtent à toutes les combinaisons de mesures, mais elles offrent un sens complet à elles seules.

En fait le système des synesthésies ne résout pas la question de l'émotion musicale, nous passons à côté, parce que de parti pris l'auteur n'a voulu tenir compte que de la phase initiale de l'émotion, présentée théoriquement, isolée de son milieu et de son histoire.

* * *

La musique nous émeut par elle-même, sans que nous sachions pourquoi et sans que nous éprouvions le besoin de savoir ce pourquoi. S'il y a une adaptation quelconque de la musique à la danse, à la parole, à une action dramatique, l'émotion musicale pourra n'être *qu'accessoire* ou, restée l'élément principal, elle trouvera *après coup* dans cette adaptation sa justification, à la condition que cette adaptation nous paraisse satisfaisante. Dans la musique pure il n'y a aucun intermédiaire entre la musique et nous, auditeurs. Lorsqu'une belle phrase d'un adagio de

[1] *Essais de technique et d'esthétique musicales.*

[2] Par rapport aux mouvements sonores environnants. Les thèmes wagnériens — je ne parle pas ici des progressions — se composent essentiellement de quelques éléments *asymétriques*, ce qui les rend intraduisibles par les formes rythmés de la danse ; de plus, le rythme mécanique de la mesure n'y a aucun rôle caractéristique ou nécessaire.

de Beethoven nous émeut, ce n'est ni Beethoven, ni tout autre dont les accents nous toucheraient par sympathie, c'est nous-mêmes qui sommes *atteints directement*. Rien n'est venu s'interposer au moment où naît cette émotion, aucune vision d'attitude douloureuse par exemple, c'est notre propre douleur que la musique représente. L'objectivation — si elle survient — ne précède pas l'émotion originaire, elle la suit, la complète au besoin. Ce sont donc les inflexions sonores qui seules ont agi, ont éveillé directement un sentiment, un fait purement psychique ; l'émotion musicale est par conséquent extrêmement *individuelle*.

Un autre caractère résulte du caractère précédent en raison de sa nature psychique. L'émotion musicale exige certaines dispositions, certaine culture de l'esprit, elle correspond à une faculté spéciale, au *sens musical*, qui est le privilège de quelques-uns. Parmi une foule d'auditeurs, un petit nombre possède ce sens musical plus ou moins complet, les autres ne sont accessibles qu'au mouvement musculaire, au rythme mécanique, à ce qui relève de la danse et peut y revenir ; ils sont impressionnés également par les sonorités purement matérielles, les trucs, les ficelles du métier, les tours de force que les virtuoses exécutent *sous leurs yeux* avec les mains, avec l'archet. Si l'impression reste ainsi localisée dans sa phase sensorielle grossière, c'est qu'il n'y a pas compréhension véritable. La musique est un langage [1] qu'il faut comprendre pour en être ému. Or cette langue, il faut l'apprendre et pour la savoir il ne suffit pas d'en connaître quelques locutions, semblables aux phrases des manuels de conversation. Une éducation préalable est nécessaire ; [2] chaque race, chaque civilisation a une langue musicale qui a sa part de convention et qui est parfois si rudimentaire que ses successions sonores ne méritent pas le nom de musique et a fortiori celui de langage.

La nôtre s'est formée peu à peu au hasard des circonstances, comme toutes les langues, d'ailleurs, où des besoins nouveaux créent des mots nouveaux et des tournures nouvelles.

L'histoire de cette formation est infiniment intéressante et instructive pour l'étude de l'émotion musicale, de son évolution, principalement dans la musique pure où les éléments psychiques finissent par prendre une place prépondérante.

[1] L'art musical participe du langage et du geste, il en offre les caractères principaux et les associe dans une certaine mesure. (*Essais de technique et d'esthétique musicales.*)

[2] Mais non *professionnelle*, comme, en d'autres termes, on apprend à parler et à comprendre une langue, sans vouloir pour cela faire métier d'écrivain.

Jusques aux deux derniers siècles, la musique ne fut pas cultivée seule et pour elle-même ; elle était associée à la danse, à la poésie qui lui imposaient l'une, ses mouvements et ses rythmes, l'autre, sa syntaxe grammaticale, sa prosodie, sa métrique. Humble servante elle n'avait pas de statut personnel et n'en avait pas besoin. A la sensation musicale se mêlaient d'autres sensations qui se confondaient avec elle ou ne lui laissaient qu'un rôle accessoire. Ce qui domina dans les manifestations de l'art antique ce fut l'élément visuel, le rythme plastique et à cet égard la théorie de Jean d'Udine trouverait ici sa meilleure justification. La langue musicale ne se dégagea que bien des siècles plus tard, après les cantilènes grégoriennes, encore étroitement subordonnées à la parole, après les essais d'une polyphonie maladroite faits au hasard de vieilles théories non appropriées. Les progrès de l'écriture harmonique, le principe attractif, basé sur l'emploi des petits intervalles que renferme une gamme [1], vinrent enfin apporter, avec une syntaxe rationnelle les éléments de la tonalité, préciser les cadences, fournir à la phrase musicale toutes les allures d'un langage susceptible non plus seulement de représenter les gesticulations de la pantomime ou de la mimique, mais d'exprimer à son tour et *voce propria* des sentiments et des idées. Mais cette évolution fut très lente. Elle aboutit avec Beethoven. Les traditions de la danse et de la déclamation persistèrent jusqu'à lui, des formes artificielles, fécondes en apparence, stériles au fond, la retardèrent en substituant à des développements véritables une sorte d'amplification presque entièrement mécanique. Si Bach fut parfois un précurseur, si Haydn orienta l'art vers une forme populaire et plus simple, Mozart — ses toutes dernières œuvres exceptées — s'amusa de ces vieilles formules et à leur préciosité. Beethoven fut le libérateur. Dans une forme libre, claire, vivante, *écrivant en musique comme s'il eut parlé*, il prouva que la musique se suffit à elle-même, qu'elle n'a besoin ni de la danse, ni de la parole, ni d'aucune forme artificielle pour exprimer une idée, un sentiment. L'œuvre beethovenienne offre des développements vraiment psychiques au lieu de la phraséologie officielle, pédante ; de l'école, elle présente une conception beaucoup plus large de la forme rythmée, appliquée librement aux idées mêmes, alors que les rythmes mécaniques ne sont plus que des éléments divisionnaires de continuité. Beethoven crée la grande phrase symphonique, *construite grammaticalement*

[1] En ut majeur, les deux demi-tons si ut et mi fa employés simultanément et marchant en sens contraire : si ut, fa mi.

d'un seul jet, qui transformera la musique pure : aux deux extrémités de la phrase se trouvent les idées principales entre lesquelles s'établit une relation expressive, l'une, la première restant *ouverte*, l'autre fermée par les nœuds successifs des cadences, — multipliées s'il y a lieu, — pour mieux équilibrer ce qui précède ([1]). Telle est, dans les œuvres du maître la disposition de la première partie de l'allegro d'une symphonie, d'un quatuor, d'une sonate. Au développement qui suit où sont mises en valeur de nouvelles relations tirées des éléments déjà exposés, même procédé grammatical ; une seule phrase qui reste suspensive et aboutit à la reprise de la première, unifiée dans une même tonalité et augmentée *in fine* de nouvelles cadences qui forment la coda ; Beethoven en a laissé des spécimens d'une beauté merveilleuse. Le morceau garde ainsi une unité admirable dans le *fond* et dans la *forme* ([2]). La compréhension de ces trois grandes périodes, de ces rythmes si larges, exige un effort psychique considérable ; l'œuvre même est intraduisible, matériellement irréalisable dans une autre forme d'art. C'est une ode aux trois strophes gigantesques, composées chacune d'une phrase unique. Seul le langage idéologique de la poésie peut offrir quelques analogies dans une mesure infiniment plus restreinte : les grands poètes, en effet se sont servis de ce rythme d'idées et c'est dans leurs œuvres qu'il y a lieu d'en rechercher les premières applications.

Je prendrai comme exemple celui qui se trouve dans le livre de Jean d'Udine et où l'auteur, en le commentant, confond ce grand rythme avec des rythmes divisionnaires de syllabes ; c'est le passage représentant Eviradnus, le guerrier justicier, de la Légende des Siècles :

Dans l'horrible balance
Où les princes jetaient le dol, la violence,
L'iniquité, l'horreur, le mal, le sang, le feu,
La grande épée était le contrepoids de Dieu.

[1] Cette grande phrase si caractéristique de la musique pure est en germe dans les symphonies d'Haydn et de Mozart dont le plan général ne diffère guère de celui de Beethoven ; ce sera, plus tard, avec certaines modifications, la phrase de l'école moderne, du poème symphonique, très librement construite. Est-il besoin d'ajouter que cette large conception de la phrase musicale n'a rien de commun avec le procédé employé, dans l'opéra classique, pour la construction du fameux *final*, cette lourde et épaisse machine sonore, composée de petites phrases répétées et de pièces rabouties auxquelles succèdent d'interminables formules de cadence.

[2] Les autres parties de la symphonie sont construites différemment ; dans l'andante nous retrouvons la construction du lied ou de la chanson, dans le scherzo les symétries et la figuration rythmée d'une danse idéale, alors que le Final avec ses thèmes fermés, conclusifs, ses cadences rapprochées, reproduit souvent les allures du rondeau poétique, ou évoque, comme celui de la 5e symphonie, une magistrale péroraison. Chacun de ces morceaux a son équilibre spécial, correspond à un état différent. Le plus caractéristique, en raison de son unité, de son dynamisme et de sa grande envergure, est l'allegro par lequel l'œuvre débute.

Contrairement à ce que dit Jean d'Udine, ce ne sont pas les trois syllabes " grande épée " qui font équilibre aux treize syllabes des crimes (dol, violence...); *c'est le vers tout entier où il n'y a qu'une idée, alors que les idées se pressent se bousculent dans les deux vers précédents.* Tout l'effet de la phrase d'Hugo est là, dans le rapport qui s'établit entre les deux idées principales, — l'idée de lutte sauvage, sanglante, et l'idée de justice — dans les proportions données à chacune d'elles, proportions que nous pouvons mesurer exactement par le rythme prosodique. Ainsi le mouvement cadençal qui porte la seconde idée, le second terme du rapport, doit remplir l'unité métrique, l'hexamètre, il ne saurait avoir ni plus ni moins : la cadence poétique, qu'on pourrait assimiler à une cadence musicale, serait affaiblie. Ajoutons que la rime empruntée à une sonorité précédemment entendue donne l'impression d'une *tonique* venant fixer le nœud de la cadence qui arrête momentanément le rythme mécanique des vers. Ce que le poète dit en quelques lignes, le musicien le développe symphoniquement en une immense phrase, dépassant de beaucoup les dimensions des plus longues périodes du discours ; mais la phrase poétique et la phrase musicale peuvent être rapprochées ; *elles ont la même origine psychique*, avec une syntaxe et des procédés d'application différents.

Si de cet examen d'ensemble l'on vient à étudier dans les détails la structure même d'une phrase musicale, on constate des emprunts analogues faits au langage et ayant le même caractère idéologique. Un des moyens les plus employés est l'*insistance*, soit par la *répétition* sur les mêmes notes ou sur d'autres (*progression*), soit par des *équivalences*, c'est-à-dire par des groupes de notes pouvant se remplacer les unes les autres dans un même équilibre harmonique ou dans une même marche d'harmonie. Comme les mots typiques d'une phrase parlée, certains groupes portent les éléments principaux, et les effets expressifs, les autres ne servent qu'à espacer ces effets et remplissent des fonctions accessoires : rythmiques pour assurer la continuité du mouvement harmoniques, comme formes d'accompagnement faisant partie de la mélodie même; ou enfin purement ornementales. Beethoven choisit fréquemment un seul intervalle comme lien entre les thèmes d'un même morceau ou entre les morceaux d'une même œuvre ([1]). La répétition d'une formule rythmique se rapproche beaucoup plus de l'impression musculaire : c'est plutôt un procédé de métrique, avec des césures

[1] Voir l'appendice.

accents tombant régulièrement, comme dans la prosodie poétique.

Ce qu'il faut retenir de ces quelques observations forcément très incomplètes, c'est la grande richesse, l'ampleur de la syntaxe musicale, ce sont ses caractères profondément psychiques, véritables facteurs de l'unité que nous observons dans toutes ses parties : le principe attractif, appliqué d'une part dans les demi-tons de la gamme, de l'autre, dans les valeurs brèves d'un rythme ; la série rythmique, composée aux premiers degrés de l'échelle d'unités musculaires, au sommet de vastes groupements psychiques ; enfin les mouvements de l'harmonie, qui comprennent des groupements de plus en plus étendus, simple succession de deux accords, groupements homogènes d'une tonalité, groupements des tonalités entre elles, jusqu'aux combinaisons libres de l'écriture moderne, comparables à un faisceau de rayons sonores émanant d'un foyer principal.

Quant à l'idée elle-même, but expressif de l'art, elle n'est accessible qu'indirectement, par un rapport de similitude ou de contraste, de grandeur ou de petitesse, de force ou de douceur, de lumière ou d'obscurité... Or qu'est-ce qu'un rapport ? Un pur concept intellectuel, où les formes extérieures, tangibles, immobiles ou mobiles, se résolvent en images *psychiques*, images *intérieures*, presque mathématiques ([1]). Ce sont ces images que le musicien reproduit avec leurs nuances et dans leur intensité, qui lui fournissent un répertoire d'une variété inépuisable, car l'artiste créateur trouvera toujours quelque interprétation nouvelle.

L'ensemble de ces principes constitue la grammaire intégrale de la langue musicale. Abrégée, simplifiée dans les productions inférieures qui, pour remplir d'ailleurs leur mission sociale, n'ont pas à viser si haut, elle se manifeste complètement dans les formes les plus élevées, celles où la finalité esthétique se réalise intégralement.

Basée sur des rapports, sur une syntaxe idéologique, la musique pure aboutit par suite à une *dématérialisation* ([2]), et c'est ainsi qu'elle arrive à nous donner l'impression de l'absolu.

[1] Lorsque deux faits sensoriels, provenant de " cantons " différents, représentent le même *rapport*, ils peuvent succéder l'un à l'autre, ils sont *équivalents*, ils ont *la même valeur psychique*. Ainsi une sensation auditive peut, dans ces conditions, éveiller une sensation colorée. Voilà, à mon avis, la véritable cause des synesthésies qui sont le grand argument du livre de Jean d'Udine et où l'auteur ne voit que des *groupements sensoriels inconscients*.

[2] Cette dématérialisation se produit pour ainsi dire malgré nous. On a remarqué que la sonorité du piano est *insoluble* dans l'orchestre. Ceci est applicable à l'art tout entier. Parvenue à un certain degré d'intensité ou de développement, la musique est insoluble dans le milieu où elle se trouve, elle se désagrège d'elle-même, se sépare des éléments auxquels elle est associée. " Les paroles ne comptent pas ", dit un vieux cliché qui n'est pas sans vérité.

En entendant certaines pages de Beethoven, certaines scènes des drames wagnériens où la musique pure épand largement ses vagues harmonieuses, ne sommes-nous pas transportés hors de l'humanité, au delà des formes matérielles, tangibles ? L'amour de Tristan et Yseult n'a plus rien de terrestre, les paroles se sont dissoutes, un seul mot subsiste, la conjonction *et*. "Le désir humain, écrit Alfred Ernst, lorsqu'il arrive à se libérer des contraintes extérieures, exige impérieusement l'absolu et l'infini."

Or cet absolu ne peut se concevoir qu'en dehors des formes concrètes comme une image intérieure, que, seule peut-être, la musique peut approcher. Théophile Gautier ne disait-il pas qu'avec ces deux ailes, la poésie et la musique, l'âme peut remonter très haut — jusqu'à Dieu peut-être... Or, ces ailes, ne les attachons pas avec des fils pour les faire ramper sur le sol, laissons-les planer, emportant nos douleurs et nos joies dans les espaces infinis du rêve et de l'idéal.

Dans l'esthétique de Jean d'Udine, le problème de l'émotion musicale est donc très bien posé, mais il n'est résolu que partiellement, dans sa phase initiale. Engagé sur une voie qui eût pu être très féconde, l'auteur s'arrête à mi-chemin. Séduit par une vague théorie d'unification, il généralise aussitôt, érige en système quelques observations de faits de synthèse, certaines correspondances sensorielles, déclarées, mais non démontrées inconscientes. Ainsi il est entraîné à enfermer l'art, les œuvres et l'émotion artistique dans un cercle étroit qui ne dépasse pas le domaine de la sensation. Le livre de d'Udine a un précieux intérêt didactique par la contribution qu'il apporte à l'enseignement du rythme, notamment à la méthode inaugurée par Dalcroze à Genève, et récemment importée avec succès à Paris. Un bon musicien doit savoir la rythmique, comme un bon comptable l'arithmétique, pour faire de bonnes additions. Il y a dans cette gymnastique rythmique qui offre tous les attraits d'un sport, les éléments d'un art nouveau, d'une danse regénérée et *amplifiée*... Mais la musique et la danse sont deux arts distincts ; l'interprétation de celle-là par celle-ci sera toujours approximative, imprécise. C'est un art ajouté à un autre art. La véritable émotion musicale est une émotion intérieure. Elle n'est pas d'ailleurs spontanée. Il faut que la compréhension de l'œuvre ait eu lieu au préalable pour qu'elle se manifeste. Elle ne se communique pas immédiatement au public, pas plus que l'œuvre ne s'est livrée d'un seul coup à l'artiste créateur. Ce qui est intuitif chez les grands

musiciens, c'est la technique, la science du métier qu'ils savent déjà au moment où ils apprennent ; l'idée elle-même est longuement mûrie, alors que sa réalisation peut être rapide. Beethoven cherchait très longtemps les thèmes de ses symphonies, Chopin modifiait sans cesse ses moindres compositions. Si, parmi les manifestations de l'art, il en est à qui une seule impression suffit pour que la conception de l'œuvre soit complète, la musique est avant tout un art de *réflexion*, parce qu'elle est un *langage*, une langue organisée, pourvue d'une grammaire et d'une syntaxe. Ces caractères se révèlent le plus intégralement dans la musique symphonique, alors que les autres genres n'ont qu'une liberté relative et par suite relèvent d'une esthétique spéciale. Sans doute Wagner a pu, associer très étroitement la musique dramatique et la musique pure, mais il n'a réalisé ce tour de force — qui ne se renouvellera vraisemblablement jamais — qu'en *ralentissant outre mesure et parfois d'une façon excessive*, *le drame*, pour que l'*action scénique* et l'*action symphonique*, *marchent de la même allure*, *et soient ainsi d'accord*. Quel que soit donc le mérite des poèmes wagnériens, nous devons reconnaître que ses deux éléments, l'élément scénique et l'élément musical, n'y ont pas la même valeur, l'un étant trop souvent sacrifié à l'autre.

On ne saurait trop le dire : tout problème d'art est un problème qui comporte non pas une mais plusieurs solutions ; à ces solutions qu'il est inutile d'unifier, correspondent des formes typiques différentes, aisément reconnaissables, comme l'émotion qu'elles suscitent. Pour le problème musical dont j'ai tenté ici l'examen, parmi toutes les solutions dont il est susceptible, je n'ai étudié brièvement que celle qui en est l'expression la plus haute et la plus complète : les œuvres qui la réalisent sont rares, mais ce sont aussi les plus belles.

ELIE POIRÉE.

APPENDICE

I. Le procédé qui consiste, dans la construction d'une phrase mélodique, à répéter le même groupe de notes, soit textuellement, soit en le transposant en *progression*, est trop connu pour qu'il y ait lieu de l'expliquer ; bornons-nous à donner un exemple, lorsque cette répétition se fait par des *équivalences*.

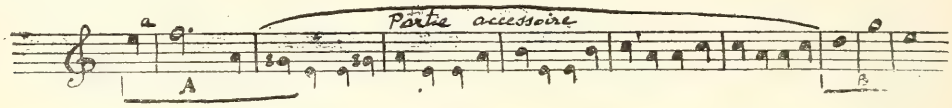
En raison de la fusion qui s'opère entre les sons d'un accord parfait consonant, l'initium de la Marche Turque de Mozart — un exemple entre mille — offre trois mouvements équivalents *a* (la ut), *b* (ut mi), *c* (mi la) qui, ayant le même plan harmonique, représentent *harmoniquement la même intonation :*

au lieu d'une répétition, sans aucun intérêt, de a :

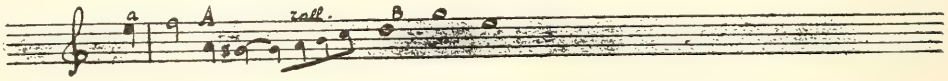
S'il y a un mouvement de cadence, les équivalences seront en ut majeur par exemple, les mouvements attractifs caractéristiques inversés, *si ut*, *fa mi*, les groupes *sol ut*, *ré ut*, *ré mi*, etc. — toutes combinaisons superposables. C'est sur ce principe, d'ailleurs, qu'est basée l'écriture à plusieurs parties, l'emploi simultané de dessins mélodiques différents dans la polyphonie, ainsi que le système des *imitations serrées*.

II. Comme exemple d'une phrase mélodique contenant des éléments principaux et des éléments accessoires, nous pouvons citer le début de l'allegro de la sonate à Kreutzer.

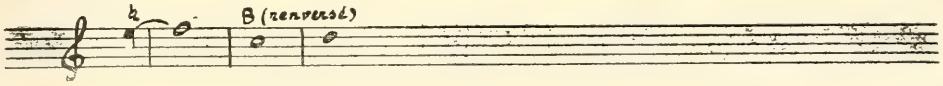
On y distingue deux éléments expressifs A et B, séparés par une partie accessoire :



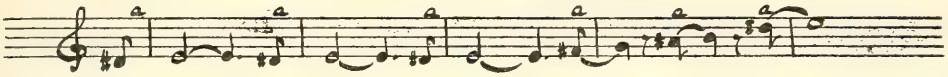
Rapprochés, A et B figureraient ainsi dans une forme serrée :



Cette forme n'est pas employée : pour donner plus d'ampleur au thème, Beethoven intercale, entre les deux éléments expressifs, quatre mesures, une lente montée de rondes, *la*, *si*, *ut*, *ut*, de sorte que les trois notes finales du groupe B, résonant longuement, viennent faire équilibre aux mesures précédentes ; l'idée est agrandie. A la fin de l'allegro l'initium de A se soude avec l'élément B, renversé ; il y a contraction :



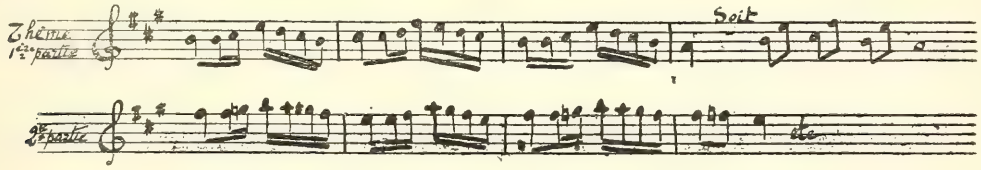
Dans le courant du morceau remarquer le rôle prédominant donné au petit élément *a*, qui est ici, non pas un geste, mais une sorte d'appel, de cri jeté par une voix idéale et qui fournit entre autres un nouveau thème :



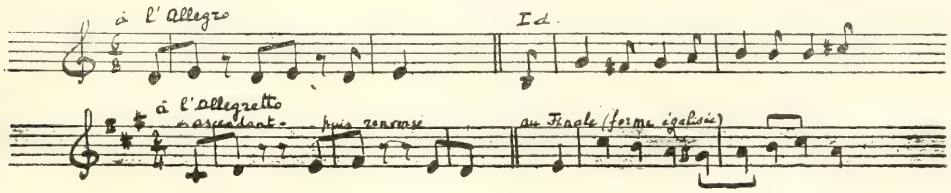
L'importance donnée par Beethoven aux intervalles est considérable.

L'emploi de l'intervalle de tierce dans la 5e Symphonie (en ut mineur) est des plus remarquables comme moyen idéologique et expressif : tierce descendante au premier allegro, ascendante au Final qui apparaît comme une grande cadence triomphale, après le long passage suspensif où se trouve le merveilleux crescendo.

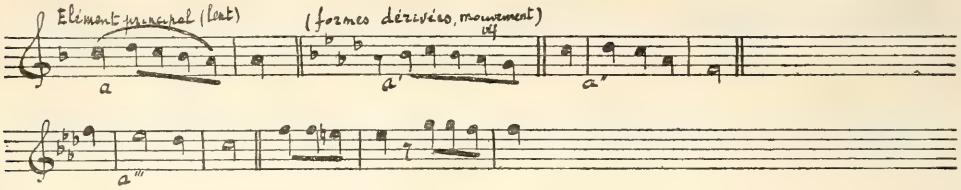
L'intervalle de quarte est systématique dans le Final de la 7me symphonie (en la majeur) ; il fournit le thème principal et figure fréquemment dans les développements :



Citons encore la sonate p. et v. op. 25, en la mineur, où un groupe de deux notes, se suivant diatoniquement, est mis en évidence à travers toute l'œuvre, dans des mesures et des rythmes différents :

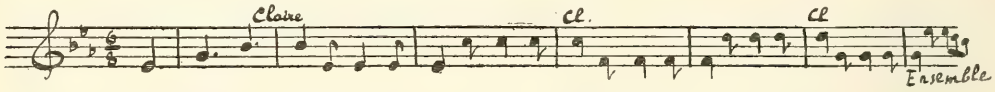


L'ouverture d'Egmont offre une admirable succession de thèmes très différents en apparence, mais qui sont dérivés du même élément, exposé lentement :



Remarquons bien que dans tous ces exemples il ne s'agit pas de la *grande variation*, venant modifier un thème toujours reconnaissable, mais de motifs ayant chacun *leur personnalité* et qui se trouvent *reliés idéologiquement* par un facteur commun.

Notons enfin qu'une même partie mélodique doit quelquefois être interprêtée — au point de vue expressif — comme renfermant deux parties étroitement unies l'une à l'autre ; telle est cette belle phrase intrumentale, tirée d'un entr'acte d'Egmont. Claire et Egmont sont ensemble, les lèvres et les voix se rencontrent sur la même syllabe sonore :



Cette mélodie si expressive et si tendre est une simple progression de quintes et de sixtes se répondant par mouvements contraires :

Dans la Sonate op. 81 (Les adieux, l'absence, le retour), Beethoven, au Final, exprime, d'une façon très analogue, la joie qu'éprouvent les amants à se retrouver :

Alexandre Guilmant

Le mercredi 29 mars dernier, Guilmant s'est éteint doucement, après une courte maladie, dans sa propriété de Meudon ; suivant de près dans la tombe celle qui fut pour lui une compagne tellement attentive et dévouée que ceux qui eurent le bonheur de fréquenter la famille de ce Maître devront les unir toujours dans une même pensée.

Guilmant (Félix-Alexandre) était né à Boulogne le 12 mars 1837. Il étudia l'harmonie et la composition sous la direction de Gustave Carulli, et l'orgue sous celle de J. Lemmens. A seize ans, succédant à son grand-père, il devenait organiste de l'Eglise Saint-Joseph de sa ville natale.

En 1871, Guilmant était nommé organiste du grand orgue de la Trinité, à Paris, où il remplaçait Chauvet. Peu après, il devenait l'organiste de la Société des Concerts du Conservatoire.

En 1878, il fonda les concerts d'orgue du Trocadéro et ces séances, données à chaque saison, se succédèrent presque sans interruption jusqu'en 1900. Tout d'abord, Guilmant joua seul, puis ce furent, quatre ans après, les auditions, avec orchestre, de tous les concertos de Haendel. Vinrent ensuite les cantates de Bach, avec les chanteurs de Saint-Gervais sous la direction de Ch. Bordes. Les chefs d'orchestre furent Colonne, Garcin et G. Marie ; les solistes : Paul Viardot, Sivori, Marsick, Brandoukoff, de Vroye, de la Tombelle, Auguez, Mouliérat, Fournets, Mmes Rose Caron, Auguez de Montalant — et j'en oublie — admirable phalange qui nous fit connaître tous les chefs-d'œuvre de la grande musique pour orgue seul, pour orgue et orchestre et avec chœurs, de Buxtehude — ce précurseur de J. S. Bach — à César Franck.

Plus tard, dans cette même salle du Trocadéro, Guilmant donna pendant quatre ans des auditions intimes et historiques, dans lesquelles furent jouées les meilleures pièces des compositeurs pour orgue. Les Ecoles du monde entier étaient représentées dans les programmes que j'ai

conservés. Guilmant poussa l'éclectisme jusqu'à jouer les pièces les plus bizarres, et même les compositions de ses élèves. Un court commentaire précédait l'exécution de chaque morceau et appelait l'attention des auditeurs sur les particularités de l'œuvre. On avait permis à Guilmant jusqu'à quarante ou cinquante entrées. Comme ces auditions étaient fort intéressantes, elles furent trop suivies et il fallut les supprimer, faute d'une autorisation jugée incompatible avec les réglements de l'administration.

Guilmant avait été nommé Professeur au Conservatoire en 1896, et il me suffira de citer quelques premiers prix de sa classe pour donner une idée de la valeur de son enseignement : Andlauër, Aviné, Bonnet, Boucher, Bonnal, Barié, Boulnois, Dupré, Cellier, Fourdrain, Schmitt, Fauchet, Jacob, Kriéger, René Vierne, Mesdemoiselles Juliette Toutain et Nadia Boulanger.

Fort connu en Amérique, où il avait fait de triomphales tournées, Guilmant avait aussi formé dans le Nouveau-Monde une pléiade d'artistes devenus célèbres. L'Ecole d'orgue de New-York porte son nom.

Connaissant admirablement toutes les ressources et la registration d'un instrument sur lequel il était passé Grand Maître, Alexandre Guilmant écrivait beaucoup et laisse un nombre considérable d'œuvres pour orgue ou avec orgue : *l'organiste pratique* (12 livraisons), *pièces dans différents styles* (37 livraisons), huit sonates, une symphonie et sept autres compositions pour orgue et orchestre, vingt-six Noëls, *l'organiste liturgiste* (10 livraisons), plus de cent cinquante pièces pour chant, piano et instruments divers, deux messes et enfin *les Archives des maîtres de l'orgue*[1], comprenant les œuvres les plus remarquables des organistes des XVIIe et XVIIIe siècles.

Certes, son œuvre est immense, mais sa gloire sera d'avoir été le premier initiateur du public à la grande musique d'orgue. Au Trocadéro à la Schola — dont il fut l'un des fondateurs — la véritable vie de Guilmant fut l'apostolat. Il y a quarante ans, en France, quelques rares initiés seulement connaissaient J.S. Bach. Guilmant, avec une foi admirable, sans souci d'un succès facile, fit entendre pendant vingt ans, à des auditeurs peu préparés à cette musique sévère, toute l'œuvre du Grand Cantor de Leipzig. Vers 1880, j'ai vu la salle se vider à moitié lorsqu'il attaquait *la Toccata et la Fugue en Ré mineur ;* Guilmant ne se découra-

[1] Notices biographiques d'André Pirro — 9 volumes déjà parus. Voir S. I. M. de février, p. 49.

geait pas, il voulait conquérir la masse. Il y a cinq ans, on fondait à Paris une Société J. S. Bach !

Que dire maintenant de l'homme ? Je l'ai connu il y a 36 ans. Tel il était en 1875, tel je le vis l'avant-veille de sa mort : simple et affectueux, donnant toujours, malgré le mal qui allait l'emporter, la même idée de calme, de courage et de grandeur.

Si l'artiste fut grand, l'homme fut excellent. Guilmant avait un cœur d'or ; bienveillant, encourageant, il entourait ses élèves de soins paternels. Il dépensait sans compter son temps ses forces, son exemple et souvent ce qu'il possédait. La classe d'orgue du conservatoire — alors que toutes les autres en sont amplement pourvues — n'avait pas de prix en espèces. En 1905, Guilmant affectait la plus grande partie du produit d'une tournée en Amérique à la fondation d'un prix annuel de cinq cents francs pour le premier de la classe d'orgue. Et je sais bien d'autres exemples de son désintéressement.

Qui aurait pu penser que cet homme, universellement estimé et respecté, serait, au cours de son admirable carrière, trahi, suspecté et victime d'une injustice qui demande une réparation, que je dois à sa mémoire d'apporter ici. On a parlé de " démission " lorsque Guilmant a quitté sa tribune de la Trinité ; la vérité est toute autre, la voici :

L'Orgue de Sainte-Trinité, chef-d'œuvre de Cavaillé-Coll, était entretenu avec un soin jaloux par le facteur et joué avec amour par l'organiste. On aurait pu croire que cette collaboration de deux grands artistes suffisait à contenter tout le monde. Non pas, car on convoitait le place de Guilmant.

Au bout de trente ans d'un service ininterrompu on avait promis à Guilmant d'augmenter son orgue et les pourparlers étaient engagés pour l'addition d'un nombre respectable de jeux et quelques adjonctions modernes, qui devaient faire de cet instrument un des plus beaux et des plus complets de Paris. Cette délicate attention de la Fabrique de l'Eglise vis-à-vis du vieux Maître paraissait toute naturelle ; elle fut cause de son malheur.

La concurrence veillait et on sut très adroitement — perfidement devrais-je dire — agir auprès du Curé pour rendre la situation de Guilmant absolument impossible. Je m'accompagna à la Sacristie lorsqu'il

rendit visite à M. Lemaître, le Curé d'alors, pour lui demander des explications. Aux quelques paroles que nous échangeâmes, aux mots durs et blessants que nous entendîmes, Guilmant comprit qu'il était déjà remplacés. En quittant la Trinité, j'allai en voiture avec lui jusqu'à Montparnasse ; deux larmes roulèrent sur ses joues, et j'entends encore les quelques mots qu'il prononça : " Je leur ai donné depuis trente ans tout ce qu'il y avait de meilleur en moi, pourquoi me font-ils tant de mal ? "

La presse fut unanime à réprouver l'acte du Curé de la Trinité [1]. Peu de temps après, la Schola organisait une journée de Guilmant. Sa chère Ecole lui offrait un grand orgue ; Vincent d'Indy, Ch. Bordes, M. de Bussy, Curé de Saint-Gervais prirent tour à tour la parole pour le réconforter et lui dire leur admiration. C'était la leçon des hommes ; maintenant, Dieu juge.....

Guilmant est mort ! Ces mots frappent douloureusement tous ceux qui l'ont entendu, ne fût-ce qu'une seule fois, et plus encore ceux qui l'ont connu.

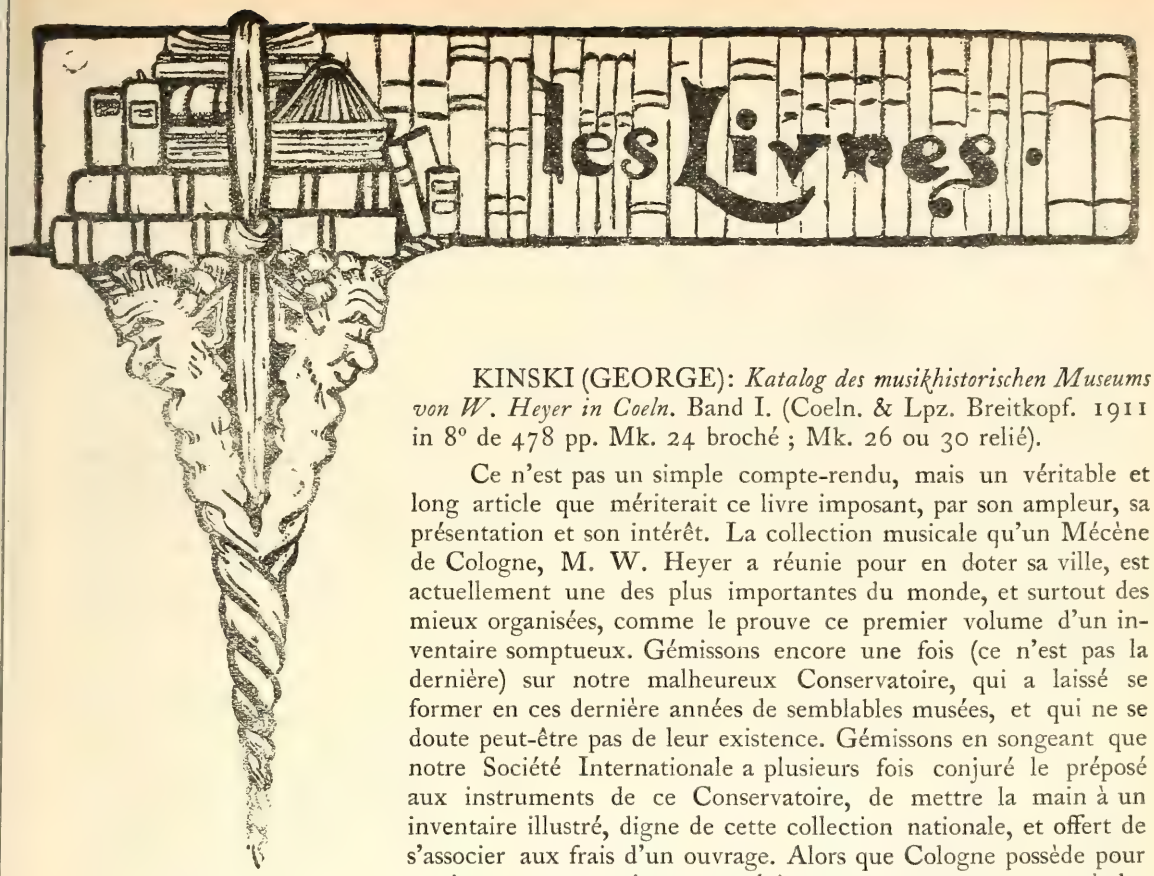
A tous, il laissera le souvenir inoubliable d'un grand artiste qui, à son talent, joignait une vertu inestimable : la bonté.

CHARLES MUTIN.

[1] Il est juste de signaler, et je suis heureux de le faire ici, que — bien que plus rien n'attachat Guilmant à la Paroisse de Ste Trinité depuis dix ans — Monsieur l'abbé Poulain, Successeur de M. Lemaître, fit, le 10 avril, célébrer un service solennel dans lequel il prit la parole en chaire pour faire l'éloge du grand artiste qui venait de disparaître.

Copyright by [illegible]

Alexandre Guilmant
par Bern-Klene.



KINSKI (GEORGE): *Katalog des musikhistorischen Museums von W. Heyer in Coeln.* Band I. (Coeln. & Lpz. Breitkopf. 1911 in 8° de 478 pp. Mk. 24 broché ; Mk. 26 ou 30 relié).

Ce n'est pas un simple compte-rendu, mais un véritable et long article que mériterait ce livre imposant, par son ampleur, sa présentation et son intérêt. La collection musicale qu'un Mécène de Cologne, M. W. Heyer a réunie pour en doter sa ville, est actuellement une des plus importantes du monde, et surtout des mieux organisées, comme le prouve ce premier volume d'un inventaire somptueux. Gémissons encore une fois (ce n'est pas la dernière) sur notre malheureux Conservatoire, qui a laissé se former en ces dernière années de semblables musées, et qui ne se doute peut-être pas de leur existence. Gémissons en songeant que notre Société Internationale a plusieurs fois conjuré le préposé aux instruments de ce Conservatoire, de mettre la main à un inventaire illustré, digne de cette collection nationale, et offert de s'associer aux frais d'un ouvrage. Alors que Cologne possède pour ses instruments anciens un palais nous en sommes encore à des organisations de fortune ! Et nous ne nous soucions pas de porter remède à cette incurie. Dernièrement se trouvait à Paris une importante collection, dont le propriétaire venait de mourir. Notre président M. Malherbe prit la peine de faire une démarche auprès du Ministre compétent, pour attirer l'attention des pouvoirs publics sur cette bonne fortune, et pour que, tout au moins, la France, si elle n'a pas l'argent de l'Allemagne, ait la conscience en repos, après avoir fait preuve d'intérêt et de bonne volonté. Croyez-vous que le Conservatoire ait bougé ? Mais M. Heyer, et son conservateur M. Kinski, ne trouvèrent pas indigne d'eux de faire le voyage de Cologne à Paris. C'est ainsi qu'on arrive à quelque chose ou... à rien.

Les résultats de l'activité de M. Heyer, nous les voyons dans ce premier volume qui traite des instruments à claviers. Il y a là 371 instruments, dont 250 clavecins ou clavicordes, bon nombre d'orgues et des vielles, harmonicas et autres singularités, où le son est produit par friction et commandé par un clavier. Chacun de ces instruments est présenté par une description plus ou moins détaillée, et qui résume l'état présent de nos connaissances sur son identité. Presque à chaque page, une illustration vient nous donner une leçon de choses. Ici, c'est l'instrument lui même, là, une marque de fabrique, là, des pièces démontées du mécanisme, là une gravure ancienne ou la reproduction d'un tableau. Il y en a des centaines, tirées avec le plus grand soin. Et enfin nous arrivons à des tables alphabétiques, tables des matières, tables des collections d'instruments anciens etc, etc... qui rendent au lecteur les recherches faciles.

C'est donc une sorte d'*encyclopédie illustrée* des instruments à clavier que le catalogue rédigé par M. Kinski, un ouvrage qui documente le savant tout en émerveillant l'artiste. Encore quelques volumes comme celui-là et l'on ne lira plus dans les gazettes des phrases de ce genre : "Le clavecin de M. X. n'est pas un clavicorde, c'est une épinette."

MUELLER (WALTER) : *J. A. Hasse als Kirchenkomponist* (Breitkopf 1911 Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft II. vol. 9. in 8° de 180 pp. Mk 5.)

Hasse, le type du musicien allemand italianisant du XVIIIe siècle, ne nous est plus guère connu que par les ouvrages historiques auquel il sert de prétexte. Le présent volume est un complément utile à l'œuvre imposante de M. Mennicke "*Hasse & die Brueder Graun.*" Il nous montre Hasse en qualité de compositeur de musique d'église, ce qui ne fut pas un de ses moindres titres de gloire. Nous voyons ainsi comment est venu peu à peu, de l'école napolitaine, cette recherche de l'effet personnel, et du chant sentimental, qui a si profondément modifié la musique d'Occident au début du XVIIIe siècle. C'est à peu près l'évolution contraire à celle qui se passe dans la musique religieuse depuis 25 ans, où l'on revient à l'impersonnalité comme à un élément d'édification. Très curieux sont les arguments par lesquels un Mattheson ou un Doles, à l'époque même de Bach, légitiment leur volonté de ne pas séparer les styles d'église et les styles de théâtre. L'ouvrage de M. Mueller trace rapidement la biographie de Hasse, dénombre ses œuvres religieuses, les analyse brièvement et termine par un catalogue thématique. C'est là en somme une excellente monographie qui permettra de considérer désormais ce sujet comme acquis à la science.

WIRTH (Herman-Félix) : *Der Untergang des Niederlaendischen Volksliedes* (Haag. Martinus Nijhoff 1911, in 8° de XVI-357 pp. Fl. 5.)

Ce livre pourrait en réalité prendre pour titre : "grandeur et décadence de l'art lyrique hollandais, par un folkloriste." M. Wirth soutient ici une véritable thèse. Il s'efforce de déterminer les conditions dans lesquelles la musique populaire peut vivre et prospérer. Et il prend comme exemple de ses doctrines la Hollande, pays encore peu connu des musicologues. Le sujet est précis et semblerait restreint, mais l'auteur a su lui donner de l'ampleur, en nous offrant le spectacle de l'art néerlandais et flamand du XIIe siècle jusqu'à nos jours.

M. Wirth soutient que la conception populaire de l'art, et particulièrement de l'art musical, est une sorte d'aperception concrète, et limitée aux données sensibles, que, par conséquent, le formalisme un peu abstrait qui sévit dans notre civilisation occidentale et le goût des spéculations métaphysiques, tel qu'il se rencontre par exemple chez Wagner, ont été les grands ennemis de la mélodie populaire. Le catholicisme n'aurait pas fait grand tort, selon M. W., à ce réalisme de nos races Celtes et Germaines, mais le protestantisme, en infusant le christianisme dans la masse aurait atteint profondément le sens artistique populaire. De cette substitution d'un idéal moral et abstrait à un sens des réalités concrètes et naturelles, daterait la déchéance du *Volkslied.*

On voit combien la thèse prête à la présentation du *Kulturproblème.* Aussi, ce livre satisfera-t-il tous ceux qui veulent apercevoir les idées derrière les documents. Et il faut espérer qu'ils sont nombreux. Car enfin le document est un véhicule qui doit nous mener quelque part. Le beau livre de M. W. le prouve.

SONKY (S.) : *Théorie de la pose de la voix*, traduit du russe par Mlle *Louise Marville.* (Fischbacher, 1911, in-12 de 231 pages).

Cet ouvrage, un peu confus, nous paraît en dépit de sa dédicace, plutôt destiné aux professeurs qu'aux élèves, et le débutant qui n'aurait d'autre guide, aurait, je crois, bien du

mal à y trouver son chemin, surtout s'il avait lu déjà quelques livres comme celui de M. Taylor, de M. Mayan, ou de Dr Bonnier qui contredisent à peu près de tous points les théories émises ici. Le problème respiratoire, en particulier, occupe plus de 60 pages chez M. Sonky et s'y obscurcit en conséquence. Avouons que la question des registres, au contraire, y est fort nettement traitée ; c'est la première fois je crois, qu'elle a été exposée de façon aussi catégorique. Quelques gravures ajoutent à l'intérêt du volume ; elles n'ont que le défaut d'avoir illustré déjà toutes les physiologies vocales ; ne pourrait-on faire des schémas nouveaux, plus clairs et plus simples en même temps.

Nous ne sommes pas toujours d'accord avec M. Sonky. Son chanteur, qui ne travaillera le solfège que d'une façon accessoire, et pendant sa seconde année d'études seulement, aura, je crois, bien du mal à devenir un tolérable musicien. Et pourquoi considérer les grands virtuoses du XVIe siècle comme incapables d'exécuter les agréments, vocalises et cadences qui allaient faire le succès des siècles suivants. Après tout ce qui s'est dit récemment sur le problème des ornements il nous est bien difficile d'imaginer la musique du XVIe siècle comme un impeccable et rigide bel canto, dépourvu de grâces et de fioritures. Nous ne saurions non plus attribuer, comme M. Sonky, la décadence actuelle des voix à l'abus du travail vocal imposé maintenant aux enfants. Ne parlons que de la France ; la musique commence à peine à s'y organiser dans les écoles ; une institution d'aussi fraîche date ne peut avoir compromis déjà beaucoup de chanteurs ; et, en revanche, les maîtrises sont aujourd'hui fermées. Il me souvient d'un certain questionnaire, relatif à la décadence du chant, où les autorités les plus éminentes, M. Fauré, si je ne me trompe, faisaient précisément remonter le mal à cette disparition des maîtrises. Tant il est vrai que les artistes et les théoriciens ne sont pas près de s'entendre, en physiologie vocale moins que partout ailleurs. L. B.

GASTOUÉ (Amédé) : *L'art Grégorien.* (Collection des Maîtres de la musique. Alcan 1911 in 16° de 550 pp. Frs 3,50).

C'est une singulière et attachante figure que celle de ce Grégoire premier, grand seigneur latin du VIe siècle, préfet de Rome, propriétaire foncier en Sicile, dignitaire de l'Eglise, ambassadeur à Byzance, pape enfin, et qui, parmi tant d'activité, laisse dans notre Occident le nom d'un musicien fameux ! M. Gastoué nous trace de ce saint homme un portrait vivant. Nous le voyons chantant à *l'ambon*, avec d'autres diacres à la belle chevelure, ou bien modulant sur son petit lit de repos, ou bien touché de pitié en passant devant le marché aux esclaves et, à la faveur d'un mauvais calembour (*angli-angeli*) concevant le plan d'une mission en Angleterre. La musique grégorienne est bien l'œuvre consciente et méditée de cet homme de fer.

Sorti d'une simple réforme du chant de la chapelle pontificale et de l'entourage immédiat d'un pape, ce chant méthodisé et d'une parfaite stylisation liturgique se répand dans toute l'Europe, là aisément, là plus péniblement. Au IXe siècle son triomphe est complet, il est universel comme l'Eglise elle-même. Et, encore un fois c'est un Romain qui a réussi à coordonner l'effort des siècles, à lui donner la consistance, à lui imprimer le sceau de l'éternité.

Mais bientôt, de différentes nationalités réagissent involontairement et adaptent à leur nature musicale ce corpus international. Le bloc se fissure, sous la pression italienne, allemande, gallicane ou espagnole. Le spectacle de cette désagrégation de l'édifice grégorien entre les mains des barbares bénévoles (du XIIIe au XVIe) est presque poignant pour qui a la passion de l'histoire humaine.

Chemin faisant, M. G., dont l'érudition est extrême, nous signale les théoriciens et les praticiens, qui ont contribué à cette évolution progressive. Je retiens surtout l'évocation de ce roi mélomane, Robert le pieux (996-1031), élève du conservatoire (lisez *Scola*)de Reims, où il

a, pour Directeur, Gerbert le futur Sylvestre II, et pour condisciple, Othon, le grand Othon d'Allemagne. On allait bien au XIe siècle ! Que dirions-nous d'un conservatoire de province, dirigé par Pie X et ayant dans ses classes le Duc d'Orléans et Guillaume II ? Ce brave Robert se plaisait à diriger sans cesse de nouvelles œuvres de lui, et se servait de son sceptre comme de bâton de chef d'orchestre. Ces premières avaient lieu à la basilique de St. Denis. M. G. nous rapporte la petite scène suivante. On était à Rome à la fête solennelle de St. Pierre: toute la cour pontificale et Sylvestre, l'ancien professeur de Robert se trouvaient là; tout d'un coup le Roi de France, venu en touriste assister à ces cérémonies, se précipite vers l'autel, avec toutes les démonstrations d'une homme qui va faire une offrande importante, et il dépose quoi ? Un joli *répons* de sa composition, noté de sa main sur un rouleau de parchemin. N'est-ce pas charmant?

A côté de ces éléments descriptifs, le livre de M. G. contient d'excellentes appréciations sur l'art grégorien lui-même et sur les formes musicales qu'il a inspirées. Cette vision courte et synthétique d'un état musical intermédiaire entre l'antiquité proprement dite et notre temps moderne est des plus instructives. Elle nous montre le conflit entre deux mondes et entre deux races.

D'un côté nous voyons une déclamation vocalisée, et diversifiée par des procédés d'ornementation mélodique, quelque chose comme de la prose fleurie et assouplie, c'est la *jubilatio* l'expression intense de l'esprit perdu dans la joie, et n'arrivant pas à définir des mots pour l'exprimer. Comme l'écrit si admirablement St. Augustin [1] : " *l'ineffable c'est ce qu'on ne peut dire. Or si tu ne peux nommer l'ineffable, et que tu ne puisses pas te taire, que te reste-t-il ? sinon de jubiler, afin que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse pas les limites des syllabes.*" C'est le mélos oriental, celui des gnostiques d'Afrique, celui des syriens d'Antioche et des ascètes persans, qui vient se systématiser entre les mains puissantes de Grégoire et qui rayonne sur l'Europe entière, encouragé et sans cesse épuré par les princes, les abbés, les grands, en un mot par l'élément international et cultivé, qui prend son mot d'ordre religieux à Rome.

Puis d'un autre côté nous apercevons, et combien nettement, une résistance à la mélodie continue, une volonté de tout enfermer dans la carrure des vers, dans l'assonance des rimes, dans la symétrie des accents. Cette résistance vient des barbares du Nord et avant tout des Celtes. Le naïf Notker Labeo du XIe siècle, qui ne pouvant retenir les codas *(séquences)* maniérées des byzantins, s'avise de placer un mot sur chacune des notes de ces vocalises orientales, est le type d'une mentalité qui a du être générale, et qui a fini par triompher avec les proses d'Adam de St. Victor, un siècle plus tard. Le Celte veut mesurer. Tout son effort, en présence du chant grégorien, consistera à donner à la mélodie fluctuante les qualités de résistance et de rigidité qui permettront de la briser en morceaux symétriques et de la faire entrer dans le système d'une notation proportionnelle. La bataille fut dure. Plusieurs fois M. Gastoué nous montre les envoyés de Rome aux prises avec le celtisme qui reparait tout à coup dans les monastères Anglais ou Français, et qui devait sévir bien autrement dans le peuple.

Détail précieux et significatif, Abélard, vers 1130, cherche des formes musicales nouvelles en remettant tout simplement à la mode des coupes mélodiques employées par les moines celtiques du VIIe siècle. Et cette allure celtique, M. Gastoué en donne un exemple typique c'est une sorte de vaudeville malin, qui en plein XIIe siècle, sous la plume de l'ami d'Héloïse, éclate comme une protestation de la carrure gauloise. Nous connaissons ses pareils, et par centaines, depuis l'âge des Trouvères jusqu'à celui du Chat Noir.

Ainsi donc il semble bien que le grand ennemi du grégorien se soit rencontré dans le Gaulois, dans cette race, qui au lieu de " *jubiler en rêvant à l'ineffable,* " comme le voulait

[1] In. ps. 99. 4.

St. Augustin, ne songeait qu'à proportionner des sons et des rythmes, à satisfaire sa logique, à prendre conscience de la mesure exacte et rationnelle, à en un mot à se ressaisir au lieu de s'abandonner. Et si cette thèse se vérifiait, elle expliquerait pourquoi le plain-chant est tombé en France dans une décadence plus lamentable que partout ailleurs. Nos chantres et nos chanteurs, maintenant encore, ne peuvent vaincre une sorte de pudeur native, qui les empêche de se livrer à la vocalise grégorienne. On sent très bien qu'ils y cherchent toujours ce qui n'y est pas : LA MESURE. L'effort d'une jubilation qui ne signifie rien, sinon l'ivresse intérieure d'une âme qui prie, leur est, non seulement étranger, mais antipathique. Il suffit de passer dans une église, même de Paris, même en temps pascal, pour en avoir l'intuition. Le " gargarisme " oriental, la cantilène mystique, qui anonne quelques voyelles, pour célébrer l'indicible, parmi le chœur des initiés. tout cela s'évapore, dans nos pays de brume, et le Gaulois n'a pu s'y accoutumer pleinement depuis mille ans. Il est vrai que son âme de mensuraliste a su profiter de l'effluve grégorienne. Sur les débris de la vocalise, se sont élevés les assises de l'art harmonique, auxquels l'école parisienne des XIIIe et XIVe siècle a contribué si glorieusement.

J. E.

LAURENCIE (L. de la) ; *Lully* (Collection des maîtres de la musique, Paris, Alcan, 1911, in-16°).

On doit s'étonner de voir que Lully n'ait pas encore dans notre librairie moderne le gros volume auquel il a droit. Cet homme encombrant qui sut régenter la musique française pendant plus d'un siècle est obligé de se contenter de livres de vulgarisation et de collection, où la place lui est parcimonieusement limitée. Nos éminents collègues M. Prunières et de La Laurencie, qui connaissent admirablement leur XVIIe siècle ont été contraints l'un et l'autre d'enfermer dans un simple in-16° l'une des vies les plus savoureuses qui aient été. Espérons voir prochainement l'apparition d'un ouvrage imposant comme l'est elle-même la musique de *Cadmus* ou d'*Armide*.

Ce regret ne m'empêche aucunement de rendre au *Lully* de La Laurencie tout le mérite qui lui revient. Je crois au contraire qu'il faut considérer comme un tour de force et aussi comme une preuve de dévouement à l'égard du public, la rédaction d'un ouvrage de ce genre en 250 pages. En face de l'abondante documentation, de l'iconographie tentante, et de la somptuosité même du sujet, quel bel effort de continence et de sobriété ! Le public en saura-t-il gré à l'auteur ? Il faut le souhaiter, car peu de livres furent plus pleins et plus condensés que celui-là. M. de La Laurencie est un parfait ordonnateur. On sent que le matériel réuni par lui, au prix de recherches considérables, s'est peu à peu concentré, sous l'effort d'une énergique volonté. Et c'est d'un pas allègre et méthodique que nous parcourons cette aventure mirifique d'un pauvre Florentin devenu collaborateur et ami du plus grand Roi du Monde.

Ce livre précis, judicieux, et désormais indispensable, rendra-t-il à la musique de Lully un peu de l'attrait qu'elle avait perdu ? Nous l'espérons avec M. de La Laurencie. Lully a eu besoin de se faire oublier. Comme tous les tyrans, sa domination a été suivie d'une éclipse salutaire. Mais aujourd'hui, le sens historique peut le remettre à la mode et à la place que tout grand homme doit occuper dans son pays. Le malheur est que nous avons perdu la tradition, cette tradition qui nous rattache encore à Molière et à Corneille, Place du Théâtre Français (on peut le croire du moins). Il faut tout recréer avec l'opéra-ballet de 1660, et au prix de frais immenses. La seule réédition de l'œuvre de Lully est pour un éditeur un véritable épouvantail.

Toutefois la grosse objection n'est pas d'ordre financier. On trouve de l'argent pour tout. La résurection de Lully (comme celle de tous ses contemporains en musique) se heurte à notre mentalité musicale radicalement opposée à celle du XVIIe siècle. N'oublions pas que nous

avons élevé la musique à la dignité d'un culte, et nous allons dans son temple pour accomplir une sorte de rite intérieur très voisin de celui qui nous attire à l'Eglise. L'ancien régime — celui de la France — voyait au contraire dans la musique et dans l'opéra un plaisir des sens, un divertissement, souvent réprouvé, toujours tenu en suspicion par l'esprit et la morale, et toléré parce qu'il faisait partie des pompes humaines dont la monarchie était obligée de se servir. La tolérance est inséparable de l'idée d'opéra, de son personnel et de son édifice. A Versailles comme à Paris, en 1670, aller à l'opéra est une façon de *faire la bombe* comme nous dirions aujourd'hui, un prétexte à faire danser des princes, à nouer des intrigues, à se payer une partie fine. C'est un décor auriculaire, complément de tous les autres, et qui ne se conçoit pas sans eux. Une représentation de Cadmus est un sport mondain, un gala, que la *Ville* est assez riche pour se payer à l'instar de la *Cour*.

Retrouverons-nous cet état d'âme ? Le Tout-Paris qui s'amuse se dérangera-t-il un soir pour aller à Versailles, faire une partie monstre, et, après avoir abondemment festoyé, regarder dans la cour de marbre quelque imposante et fastueuse machine du Surintendant de la musique de la chambre du roi ? Il le faudrait. Mais si on remet au répertoire de la Salle Garnier — comme on le fit pour *Hippolyte et Aricie* — une *Armide* ou un *Isis*, froidement, et avec les préoccupations esthétiques de notre temps, ce sera lugubre.

Comme le remarque si bien M. de La Laurencie, l'art de Lully a " quelque chose d'industriel et de compassé ". Hé oui, Lully sait très bien ce qu'il veut, quand il offre un cadre splendide, un merveilleux décor à cet élément mondain, qui est l'essentiel de ses représentations. C'est le public qui joue ici le véritable rôle, et Lully lui donne l'occasion d'y parader en diverses façons. Elle ne vibre guère, cette musique à teintes plates; au contraire elle plastronne. Elle permet à tout ce bouillonnement humain, à cette compagnie chamarrée, dorée, poudrée, qui crève de bonne chère et de plaisir, de s'immobiliser autour de quelque mythologie galante et de prendre sa part d'une brillante féerie. Nous avons bien conservé la demi-musique de *Baptiste*, mais où est l'atmosphère sentimentale qui la rendait salutaire, belle et comme apaisante ? Si Orphée revient, il faut lui rendre ses bêtes.

J. E.

HELLOUIN ET J. PICARD. — *Un musicien oublié. Catel.* (Fischbacher 1910 in-16° de 72 pp. 2,50.)

Bien oublié, en effet, ce pauvre Catel, professeur et créateur du Conservatoire, membre de l'Institut, auteur des *Aubergistes de qualité*, du *Chant Triomphal* et d'*Alexandre chez Apelle !* Il était cependant normand et méritait une gloire plus durable. Nul plus que lui n'a eu de mérite en ces temps troublés où, en musique comme ailleurs, il fallait créer un nouvel état de chose. Catel théoricien est encore aujourd'hui sans qu'on s'en doute, le véritable inspirateur de la doctrine de notre Conservatoire, parcequ'il sut synthétiser en lui des différentes tendances de l'enseignement officiel vers 1800.

CHANTAVOINE (J.) *L'Anneau du Nibelung, analyse dramatique et musicale traduite de l'allemand de* A. POCHHAMMER. (Alcan in-16° de 170 pp. 2,50.)

C'est là un Führer qui nous manquait, et qui rendra des services aujourd'hui où Wagner commence à se vulgariser.

HEVESY (André de). — *Petites amies de Beethoven* (Paris Champion 1910 in-16° de 160 pp.)

L'immortelle bienaimée ! Quelle providence pour les historiens de la musique, en quête

de sujets mystérieux et palpitants ! M. de Hevesy eut la bonne idée de diriger ses recherches vers le château de Martonvasar, en Hongrie, où habitait la famille de Brunsvik. Il y a découvert, non pas la clef du mystère, mais des lettres charmantes en curieux français, échangées par les sœurs de Brunsvik et où il est souvent question de Beethoven. De ces aimables documents M. Hevesy a su faire une plaquette tout à fait jolie, écrite avec grâce. Son évocation du milieu où Beethoven fréquentait est absolument réussie.

BOSCHOT (Adolphe). *Carnet d'Art.* (Paris, Bloud et Cie, Place St. Sulpice, 1911, in-16° de 260 pp.).

Poète, musicologue, romancier, Adolphe Boschot n'avait plus qu'à devenir chroniqueur. C'est fait, et le *Carnet d'Art* nous rappelle une série d'articles que nous avons tous lus, et dont il est fort agréable de retrouver le souvenir, articles de critique musicale et littéraire, écrits sans perfidie, et avec le souci de chercher la vérité au sein de la beauté.

Une seule chose m'a toujours un peu scandalisé, chez Boschot. Qu'il me permette de l'avouer en toute franchise. C'est son antipathie contre tout ce qui est allemand. La légende de l'Allemand, mangeur de saucisses, fumeux derrière ses lunettes, et incapable de toute concentration esthétique, est vraiment bien usée ! Je n'arrive pas à comprendre ce travers, chez un esprit qui plane bien au-dessus des parti-pris nationalistes. Les Allemands ont leurs défauts. Et nous les nôtres. Et il est toujours aisé de ridiculiser autrui. Mais à quoi bon ?

Les sympathies du lecteur n'en iront pas moins à ce livre lucide, scrupuleux, épris de belles idées.

J. E.

HENDERSON (W. J.) *Some forerunners of Italian Opera* (New-York, Henry Holb and C°, 1911. Price £1,25.)

M. W. J. Henderson, le critique du *New-York Sun* n'est pas un inconnu pour nous. Un certain nombre de ses ouvrages ont déjà été présentés au public français. J'en ai moi-même signalés quelques-uns, notamment *How music developed.* Au début de sa préface, il nous donne lui-même un résumé très précis de son nouveau livre : *Quelques Précurseurs de l'Opéra Italien.*

" Le but de ce volume, dit-il, est d'offrir au lecteur anglais une rapide étude du drame musical en Italie avant la naissance de l'opéra, et de noter dans son histoire le développement des éléments artistiques et des influences qui, en fin de compte, amenaient les réformateurs florentins à s'inspirer du drame antique en vue de parvenir à un mode plus simple d'expression."

Mais le point intéressant dans cet ouvrage, c'est que M. Henderson fait remonter plus haut qu'on ne le fait généralement les premières tentatives du drame musical. Il le fait naître à Mantoue en 1472 (ou au plus en 1483) et c'est l'*Orfeo* de Poliziano qui selon lui en serait la première manifestation. De prime-abord, il semble bien que nous soyons là à la " dérive sur la mer calme " des hypothèses ; toute trace en effet de cette musique " paraît être perdue. " Cependant à force de restaurations par analogie (analogical reconstruction), M. Henderson arrive à donner à sa thèse les meilleures apparences de solidité. Le sujet est trop spécial et demanderait trop de vérifications documentaires pour que j'ose prendre parti dans le débat. Mais l'idée elle-même (et la manière habile dont elle est défendue) m'a parue vraiment intéressante à signaler aux personnes nombreuses qui s'intéressent à cette période de l'histoire musicale.

GUSTAVE ROBERT.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU SAMEDI 29 AVRIL 1911

La Séance est ouverte à 4 heures 45, chez MM. Gaveau & Cie, 45, rue La Boëtie, sous la présidence de M. Malherbe, président.

Assistaient à cette Séance : M. A. de Bertha, Mmes Wiener-Newton, Pereyra, de Chabannes, Neufeld, Daubresse, Lefeuve, Gallet, Laloy, MM. Guérillot, A. Laugier, Marnold, L. de La Laurencie, Herwegh, Poirée, de Saint-Foix, Ch. Petit, Quittard, Lefeuve, Prod'Homme, Malherbe, Ecorcheville, Laloy & Prunières.

S'étaient excusée : MM. Mutin, Trotrot & Maus.

Après la lecture du procès-verbal, Mme Gallet informe la Section qu'elle a eu une entrevue avec M. Sartiaux, Directeur de la Cie du Nord, et que la Cie accordera à tous les membres allant au Congrès de Londres, une réduction de 1/2 place, réduction qui s'étendra probablement aux bateaux et aux Cies anglais.

M. Bouvet demande la parole, pour faire remarquer que l'absence du Secrétaire Général au début de nos Séances, rend toujours le commencement de ces Séances très tardif, et met un certain nombre d'entre les membres hors d'état d'assister aux communications. Le Président prend bonne note de cette réclamation, et promet d'y faire droit à l'avenir.

Le Président après avoir rappelé les pertes que la Société vient de faire en la personne du comte I. de Coucondo et de M. A. Guilmant, donne la parole à M. de Bertha, pour une communication sur les " Rhapsodies hongroises de Liszt. "

Le Président donne ensuite la parole à M. Ecorcheville, pour rendre compte des travaux de la Commission du Luth. Cette communication est suivie d'une audition de pièces de Luth, par Mlle Mairy, avec le concours de Mlle Bonnard et dont voici le programme :

I.	Gagliarda.	Lupi di Caravagio (1607)
II.	Canaries.	Anonyme
III.	Il Spagnoletto . . .	—
IV.	Fantasia.	Vincent Galilée
	Sarabande	—
V.	Airs Écossais anciens	
VI.	Fantasia.	Francesco da Milano
VII.	Intrada Anglicana. .	Anonyme
	de Lord ZOUCHE'S MASK	
	—	
VIII.	Deux Airs de Cour .	Richard
	Mlle Madeleine Bonnard	
	—	
IX.	L'Immortelle . . .	Gautier le Vieux
X.	Deux Préludes. . .	Bocquet

La Séance est levée à 7 heures 1/4.

LE PROBLÉMATIQUE AVENIR DE L'OPÉRA EN ANGLETERRE.

Qu'il doit se réjouir en son cœur, le jeune compositeur anglais, lorsque,passant dans Kingsway il se trouve soudain face à face avec la pancarte vraiment énorme que Mr. Hammerstein a fait planter sur l'emplacement de son futur Opéra. Elle brille, elle attire tous les yeux, cette savante réclame, avec ses lettres blanches hautes d'un mètre, se détachant sur un fond noir ; elle s'érige splendide, solitaire et prometteuse au milieu d'un espace vide qu'entourent des débris de maisons, des barricades, des précipices ; j'imagine derrière les planches des armées d'ouvriers travaillant avec enthousiasme pour la cause de l'Art... Le Compositeur anglais s'arrête et se met à rêver : il voit s'élever devant ses yeux ravis un admirable théâtre aux nobles proportions et dont l'acoustique est meilleure encore qu'à Covent Garden ; la scène est pourvue des mécanismes les plus perfectionnés ; il entend les musiciens, les chanteurs, la musique, tout est parfait. Il se sent plein d'espoirs : enfin voici un débouché pour celui qui ne peut arriver à se faire jouer, un théâtre pour les compositeurs anglais et leurs œuvres. Londres pourra enfin rivaliser avec les grandes capitales du monde !... Il soupire, et revenu sur la terre, continue sa pro-

menade. Et il se souvient... Des bribes d'interviews, des fragments d'articles de journaux s'insinuent dans sa mémoire. Il se récite à soi-même les déclarations de Mr. Hammerstein au sujet de son futur opéra, de sa construction, de sa taille, de son avenir. Mr. Hammerstein est sans doute plein de bonne volonté, mais que peut-il pour les compositeurs anglais, puisqu'il compte " faire de l'argent " ? L'opéra rêvé deviendra ou un second Covent Garden ou un Opéra Populaire. Il y aura des étoiles, des célébrités, des milliers de spectateurs à satisfaire. De là à devenir une manière d'Opéra International administré à l'Américaine — il n'y a qu'un pas. Et, de plus douteux et de plus en plus sombre, s'embrume l'avenir de l'Opéra en Angleterre.

Le Jeune Compositeur Anglais a-t-il raison ou tort de se montrer si résolument pessimiste ? Nous ne pouvons guère en juger et l'Avenir seul prouvera si ses craintes étaient bien ou mal fondées ; mais il est certain que la présente situation est fort loin d'être satisfaisante et si elle ne s'améliore pas, les musiciens anglais pourront aller grossir les rangs des " Unemployed ".

L'on dit toujours qu'il n'y a pas de musique dramatique anglaise et que c'est pourquoi un théâtre régulier d'opéra n'existe pas en Angleterre. Cette assertion est au moins inexacte : on peut citer un assez grand nombre d'œuvres musicales écrites pour la scène, depuis l'époque Georgienne où triomphaient les " Ballad-Operas " jusqu'à nos jours. Des opéras tels que *The Mountain Sylfh* de Barnett [1], la *Bohemian Girl*, le *Siege of Rochelle*, la *Rose of Castille* et *Satanella* de Balfe, la *Maritana* de Wallace, les *Night Dancers* de Loder, le *Don Quixote*, *Charles II* et *Robin Hood* de Macfarren, la *Leila* de Pierson, pour n'en nommer que quelques-uns, furent joués avec succès pendant la période Early Victorian et prouvent l'activité, sinon le génie des musiciens qui composèrent à l'époque des meubles d'acajou et des rideaux de reps rouge. Ces œuvres manquaient sans doute d'intérêt et d'originalité, italiennes d'aspirations pour la plupart ; et tout ce qu'on peut dire d'elles en somme, c'est qu'elles eurent leur heure de gloire et sont maintenant " oubliées ". " Oubliées " est décidément le seul qualificatif qui leur sied aujourd'hui [2]. Mais l'on peut aussi faire une liste assez longue d'opéras écrits pendant les trois dernières décades : l'*Ivanhoe* de Sullivan, l'*Esmeralda*, *Nadeschda* et le *Goldenwel* de

[1] Barnett, Beer de son vrai nom, était cousin de Meyerbeer.
[2] *Maritana* et la *Bohemian Girl* cependant ne sont pas encore tout-à-fait oubliées dans les provinces.

Goring Thomas, *Colomba* et le *Troubadour* de Sir Alexander Mackenzie, le *Thorgrim*, *Signa* et *Harold* de Mr. Frederick Cowen, *Savonarola*, *Much ado about nothing*, le *Veiled Prophet* et *Shamus O'Brien* de Sir Charles Villiers Stanford, *Nordisa* de Mr. Frederick Corder, la *Princess Ozra* de Mr. Herbert Bunning, l'*Angelus* de Dr Naylor, *Der Weld* et *The Wreckers* de Miss Ethel Smyth, *Greystiel* et le *Duke or Devil* de Mr. Nicholas Gatty, le *Pierrot and Pierrette* et *Dylan* de Mr. Josef Holbrooke, la *Summer Night* de Mr. Clutsam, entre autres, sont des œuvres respectables et sincères (quelques-unes même d'une grande valeur artistique). Mais aucune d'elles ne connaît encore la vraie popularité ; et, toutes, elles se jouent généralement devant des salles demi-vides, sans doute parce qu'elles n'ont ni les qualités, ni les défauts nécessaires à un succès populaire — ce qui revient à dire qu'elles ne font pas d'argent. J'imagine qu'il leur manque, soit la grandeur géniale des drames lyriques Wagnériens, soit l'intense sensibilité des œuvres de Debussy, soit le sensationalisme des mélodrames de Strauss, soit la verve de *Carmen*, soit l'affreuse sentimentalité de *Mignon* ou les séduisantes prétentions des *Bohème* et des *Madame Butterfly;* de sorte que le gros public anglais n'est ni forcé d'admirer, ni intéressé, ni séduit, ni choqué, ni ahuri ; il reste simplement indifférent tout comme les snobs de la musique qui ne se passionnent que pour une ou deux choses qu'il est de mode d'admirer, vocalises de virtuose ou dissonances de *Salomé*. Les pauvres opéras anglais qui n'atteignent ni à l'excès d'honneur, ni à l'indignité restent donc applaudis seulement par les quelques centaines d'amateurs de musique, sincères,qui ne servent justement à rien ; leur mutuelles vertus sont sans conséquences heureuses tandis que, meilleures ou pires, ces œuvres auraient eu plus de chance de réussir complètement.

Ce fâcheux état de choses qui dure depuis pas mal d'années durera sans doute longtemps encore : les Directeurs de Covent Garden n'ont jamais donné le moindre encouragement aux musiciens anglais et avant l'entrée en scène de Mr. Thomas Beecham, c'était seulement en province que l'on pouvait avoir l'occasion — et très rarement — d'entendre une œuvre musicale anglaise par les soins des troupes Carl Rosa ou Moody-Manners.

Mais il y a un autre problème à résoudre, et beaucoup plus grave à mon avis, que celui de " l'Avenir de l'Opéra en Angleterre ". C'est : " Que veut le Public ? " Et j'ai grand peur que le Public lui-même n'en sache rien. Oh, nous ne connaissons que trop son goût en pièces drama-

tiques ou en comédies légères : son seul désir est de contempler l'une de ses étoiles favorites dans un rôle qui se dissimule point sa personnalité ; il importe peu qu'une pièce, bonne ou mauvaise, soit écrite autour de ce rôle ; d'ailleurs il s'estime très satisfait, ce public, de réentendre la même pièce plus ou moins parée et travestie ; c'est pour cela que connaissant leur Public certains auteurs à succès écrivent toujours la même comédie, généralement mondaine et s'assurent de ce fait une longue série de fructueuses représentations et une durable popularité. Par suite toute pièce contenant une thèse, quelques idées en quelque apparence de réalité, sombre dans l'indifférence ou la mauvaise humeur du Public pour avoir dérangé ses habitudes ou inquiété son jugement. L'Angleterre a donc la littérature dramatique qu'elle mérite et les dramaturges anglais le succès qu'ils veulent.

Mais les compositeurs ignorent absolument quel genre de musique le Public veut entendre. Naturellement on sait que ce Public sera toujours désireux d'applaudir les admirables voix de Mme Melba, de Mme Tetrazzini, de Signor Caruso, de Signor Scotti de Herr Van Rooy. Mais à quoi bon écrire de nouveaux rôles pour ces artistes ? Ils y auraient moins de succès que dans leurs anciens, étant données les tendances conservatrices des spectateurs. Le résultat de tout ceci est la saison d'été de Covent Garden : La Cour et le Ville y vont dans les loges et les fauteuils, la banlieue dans l'amphithéâtre : le théâtre est toujours plein parce que à toutes les classes de la société la mode ordonne de s'y rendre. Ceux qui préfèrent la musique aux chanteurs essaient de se faire remarquer par leur absence mais qui remarquerait une si faible minorité ?

En somme Covent Garden est une tradition tandis que Mr. Beecham est une tentative. Et une fois encore l'on se demande avec étonnement en voyant ces salles à demi-vides : que veut le Public ? Evidemment *Carmen*, *Faust*, le *Chemineau*, les *Contes d'Hoffman*, *Hansel et Gretel*, *Fidelio*, *Tristan*, *Le Barbier*, *Tiefland* montés par Mr. Beecham ne l'attirent pas. Cependant certains de ces opéras, font salle comble l'été pendant la saison de Covent Garden. Serait-ce que l'aristocratie londonienne s'absente l'hiver ? Serait-ce que le gros public connaît la différence et des interprétations et du prix des places ? Serait-ce que ne brillent pas sur l'affiche des noms de réputation cosmopolite ? ou simplement parce que Mr. Beecham n'a pas eu encore le temps de se créer un public ? Qui le sait ?

Mr. Thomas Beecham a certainement le grand tort de manquer

d'esprit de suite : il a commencé il y a deux ans par une série de Concerts de musique moderne au Queen's Hall ; il a continué par une saison d'opéra-comique à His Majesty's Theatre ; cette année c'est une saison de grand opéra à Covent Garden loué pour l'occasion. Ce n'est vraiment pas le moyen de se faire un public et de l'éduquer, surtout quand ce public est anglais, ennemi de toute nouveauté et de compréhension un peu lente. Aussi pendant cette récente saison deux œuvres seulement ont été jouées devant des salles combles : *Salomé* et *Elektra* ce qui prouve une fois de plus la manie du public pour les étoiles, Strauss étant parmi les compositeurs, l'étoile à grand renfort de réclames et d'orchestres augmentés, — " la great attraction " décidément. Et il est parfaitement ridicule de se servir comme d'un argument en faveur de la musicalité du public anglais, du fait que toutes les places ont été vendues en moins de deux heures, après l'annonce de *Salomé* dans les journaux. Le contraire en Angleterre eut été surprenant, après les innombrables interviews de Strauss, de Mr. Beecham, de Mlle Akté et du chef machiniste, surtout après la réclame involontaire donnée à la pièce par l'absurde attitude d'un Censeur qui autorisa le plat mais non la tête coupée, après avoir toléré même des Salomés de parodie dans des Music-Halls !

Il faut oser dire que l'insuccès de Mr. Beecham est partiellement dû à la qualité parfois médiocre de ses représentations, gros défaut aux yeux d'un public habitué à la perfection de Covent Garden, et qui ne songe pas que des chanteurs anglais manquent et pour cause, d'expérience scénique. Il semble que Mr. Beecham ait donné tous ses soins, toute son énergie et tout son talent aux deux seules œuvres de Strauss et que tout le reste du répertoire ait été mis en scène après des répétitions insuffisantes. Les *Contes d'Hoffmann* manquèrent de mystère romantique, *Werther* de charme massenétique, *Shamus 'OBrien* de verve irlandaise, les *Noces de Figaro* et *Fidelio*, de style ; à vrai dire toutes les représentations furent sans " atmosphère ". Le Public se rendit compte vaguement que les interprétations des chanteurs ou de l'orchestre n'étaient pas ce qu'elles auraient dû être. Aussi, étant donné le caractère expérimental de ces saisons de Mr. Beecham, il ne sut pas, cet étonnant Public, s'il devait s'enthousiasmer ou critiquer, et il s'abstint purement et simplement de venir entendre ces tentatives musicales. Car le Public anglais aime à être certain de ne pas admirer ce qu'il ne faut pas; il sait qu'il ne peut se tromper sur la voix de

Mme Melba ou les drames de Shakespeare qui sont des institutions nationales, mais il ne s'est pas encore fait une opinion (ou plutôt, personne ne lui a encore fait une opinion), sur la valeur artistique d'un opéra français, anglais ou russe sans réputation solidement établie, et nouveau pour lui.

Il y a du moins un côté de l'Art Musical, si on peut dire, que le public anglais adore fidèlement, c'est la " Musical Comedy ". Après tout si le whisky est le petit vin du pays, peut-être la " Musical comedy " est-elle le grand opéra de l'Angleterre. Il est facile de mépriser ces élucubrations au nom de l'Art Pur et de la Musique Sérieuse, mais les " musical comedies " sont loin d'être méprisables et négligeables dans la question qui nous interesse ici. Songeons que *The Arcadians* par exemple se joue depuis plus de deux ans sans interruption et se jouera pendant des mois encore devant des salles combles. Plusieurs autres de ces pièces musicales mi-opérettes, mi-revues ont eu un égal succès, et il y a des modèles classiques, si j'ose dire, du genre. Par contre *Ivanhoe*, un des opéras anglais les plus populaires eut à peu près cent représentations, après quoi le Palace déserté dut devenir pour ne pas faire faillite le music-hall qu'il est encore aujourd'hui. — Les Parisiens au contraire ne s'intéressent guère à l'opérette et l'Opéra-Comique est un des théâtres les plus courus de Paris.

Naturellement, les musiciens anglais et tous ceux qui s'intéressent au sort de la musique dramatique en Angleterre rêvent d'une sorte d'Opéra-Comique londonien ; mais tout bien considéré, il semble que son succès soit au moins douteux, sinon impossible, surtout sans une subvention de l'Etat (qui d'ailleurs même si on la demandait ne serait sans doute pas accordée). En attendant l'on parle beaucoup et l'on agit même un peu. Et c'est ainsi que naquit il y a quelques années l'idée de donner des représentations en anglais, sinon des œuvres anglaises, de façon à éduquer peuple, chanteurs et musiciens, et dans le vague espoir que cette éducation servirait quelque jour aux compositeurs d'Angleterre. Hélas ! comme on l'a vu le public surtout me semble pas très éducable.

* * *

Les récentes tentatives de Mr. Beecham — quelqu'en ait été le résultat, ou artistique ou financier — ayant plus que jamais remis la question sur le tapis, l'auteur de cet article, sur le conseil de S. I. M. a

cru devoir solliciter l'opinion des musiciens ou des critiques les plus en vue ou les plus autorisés de Londres. D'où les lettres qui suivent, formant en somme un intéressant document pour la future histoire de la Musique Anglaise, en un moment de crise.

Il est curieux de remarquer tout d'abord que pas un seul des musiciens ou organisateurs revêtu d'un caractère plus ou moins officiel, n'a voulu se compromettre par une réponse ou pressimiste ou optimiste. Cette abstention, quoique regrettable, est assez caractéristique. Quant à la plupart des autres personnalités musicales, elles ont très aimablement et très franchement exprimé leurs vues sur un sujet qui leur tient au cœur.

" Naturellement le succès de l'opéra en Angleterre dépend, comme en tout autre pays de deux choses : représentations dans la langue du pays ; prix à la portée de tous". SIR CHARLES V. STANFORD.

..." C'est surtout les résultats que nous devons considérer et, certainement Mr. Beecham a l'année dernière et cette année dépensé beaucoup de temps et d'argent à donner l'occasion au public anglais d'entendre des opéras. Mais l'on sait maintenant que ce public ne s'y est guère intéressé et qu'un déficit important a été le résultat de l'entreprise.

Je dois ajouter que je sais cela uniquement par les journaux et non officiellement. Les critiques ont fait tout leur possible pour aider Mr. Beecham.

Il faut le reconnaître : Il n'y a en ce moment en Angleterre qu'un public restreint pour des représentations d'opéra, mais je suis certain que ce qu'a fait Sir Henry J. Wood pour les concerts symphoniques, un autre peut le faire pour l'opéra, s'il a assez d'argent et de patience pour donner, avec perte pendant quelque temps, de bonnes représentations des grandes œuvres.

Je suis absolument en faveur de l'emploi de la langue anglaise pour les représentations. Partout, excepté en Angleterre, les opéras sont interprétés dans la langue du pays. Il est vrai que les traductions que nous en possédons sont déplorables. Certes il est difficile de bien traduire un livret, car le traducteur doit être non seulement un poète de talent mais aussi un musicien. Sans doute de bonnes représentations en anglais aideraient à développer le goût du public pour l'opéra.

Au point de vue artistique, il est évidemment préférable d'entendre une œuvre dans la langue dans laquelle elle a été écrite, mais puisque les anglais n'ont que peu de don pour les langues, il vaut mieux après tout qu'ils soient capables de comprendre ce dont les chanteurs parlent."

LANDON RONALD.

..." Je suis convaincu que l'opéra deviendra aussi populaire en Angleterre qu'il l'est ailleurs, mais pas avant quelque temps. Si le gros public ne s'y intéresse pas encore c'est qu'il en est empêché par son goût pour les œuvres religieuses. Certainement si 90 personnes avaient à choisir entre un opéra célèbre et le *Messie*, elles préfèreraient entendre ce dernier oratorio. Je ne crois pas que la question de langue ait une grande importance à Londres, mais vouloir donner des représentations en langue étrangère dans les provinces c'est vouloir un insuccès."

S. COLERIDGE TAYLOR.

" Les anglais aiment, je crois, beaucoup l'opéra. Peu importe que les paroles soient anglaises ou non puisqu'on ne les entend jamais. Il me semble cependant qu'il vaudrait mieux chanter les opéras dans la langue dans laquelle ils ont été composés. "

EDWARD GERMAN.

"... Si nous avons jamais un Opéra National en Angleterre, il sera indispensable que les œuvres soient chantées en Anglais, car l'opéra en langue étrangère ne saurait intéresser le gros public. Nous avons des chefs d'orchestre, des chanteurs, des orchestres et même un public. Mais l'on se trompe en croyant qu'un théâtre d'opéra peut-être un succès financier, même si les représentations sont très suivies.

Personnellement je trouve parfaitement stupide de dire que " les Anglais ne comprennent pas l'opéra. " Ils ne comprennent que trop bien. On les a tellement gâtés en les habituant à des interprétations vocales ou orchestrales de premier ordre, qu'ils n'en supportent pas d'ordinaires. Le genre de représentations qu'on nous offre généralement en exemple et qui ont lieu dans certaines villes du Continent ne serait jamais toléré à Londres.

Si jamais un Opéra réussit ici, ce sera grâce à des subventions particulières. L'Etat n'aidera jamais à la propagation de l'art musical. Reste à

savoir si les compositeurs anglais écriraient des opéras s'il y avait un théâtre pour les monter. Je crois que oui, mais il nous faudrait attendre longtemps car la musique dramatique n'est guère le genre qui sied aux Anglais et très peu ont eu jusqu'ici d'expérience scénique. "

NORMAN O'NEILL.

"... J'ai tant à dire sur un sujet qui me tient tant au cœur que je ne puis vraiment me résoudre à donner une opinion à la légère. L'on m'a demandé plusieurs fois, d'écrire un article sur ce sujet, je ne l'ai pas fait car je ne crois pas que le temps soit venu.

La saison d'opéra de Mr. Beecham et ses résultats — financiers et autres — tendent à prouver ce que je dis. Peu à peu le public s'en aperçoit. Quand le fer sera chaud j'espère le battre.

Actuellement, je ne crois pas que cela serve à grand chose de donner son avis. C'est un sujet trop grand, trop important pour être traité, du moins par nous, musiciens anglais, sinon à fond. Mon opinion sur l'opéra en Angleterre est celle de Lord Lansdowne sur la Chambre des Lords... "[1]

ETHEL SMYTH.

"... Quand des opéras seront écrits — opéras intéressants, d'une qualité supérieure (ou inférieure) égale aux productions continentales, je crois que le public anglais les préfèrera à tous autres. L'avenir est plein d'espoir pour nous, puisque beaucoup d'entre nous font de leur mieux pour écrire des opéras. "

JOSEF HOLBROOKE.

"... Je suis d'avis que les représentations d'opéra aient lieu en Anglais et non dans ce langage unique et extravagant qui nous est généralement infligé. Mais tout d'abord nos chanteurs doivent apprendre à prononcer l'anglais. Je suppose que, convaincus de l'imbécillité des paroles qu'ils ont eu jusqu'à présent à chanter, ils ne se sont jamais préoccupés de les prononcer comme si elles avaient un sens quelconque. Sans doute il y a des exceptions à cette règle, mais elles sont rares. Du reste, quand nos chanteurs auront de bon anglais à chanter, ils sauront peut-être comment s'y prendre. "

R. VAUGHAN WILLIAMS.

[1] Au moment des Elections et des discussions qui les troublèrent au sujet de la réforme de la Chambre des Lords, Lord Lansdowne déclara qu'elle devait " se réformer elle-même," et non être réformée par d'autres.

"... Tout d'abord, nous n'avons pas à l'heure actuelle de compositeurs de musique dramatique. Peut-être si un Opéra était établi en Angleterre sur une base financière solide, cette branche de l'Art musical se développerait-elle ? Pour moi, je ne le crois pas, car il semble que le compositeur anglais ne possède pas cette souple technique et cet instinct de la scène nécessaires pour réussir la musique dramatique. Mais surtout il y a autre chose qui manque terriblement à l'artiste anglais. Tout art qui s'apparente à une idée nationale (comme l'opéra anglais par exemple) doit trouver son inspiration et sa vie dans la vie spirituelle du pays. Il faut ou une atmosphère nationale, ou de la couleur locale, ou surtout un état d'âme typique. Quand une œuvre est basée sur ce grand principe c'est une belle œuvre d'art, comme *Les Maîtres Chanteurs* ou la *Tétratologie*, ou un art populaire au meilleur sens du mot comme *Freischütz* ou *Le Prince Igor*.

Le succès même des drames lyriques de Richard Strauss, (en dépit d'une action qui se passe dans des pays fort éloignés du " Vaterland ") trouve son explication dans ce fait que ces drames reflètent et représentent une force spirituelle, perverse si l'on veut, mais étrangement vigoureuse dans sa décadence qui est le " Stimmung " de l'esprit allemand moderne.

Qui oserait parler d'un état d'âme typique de la nation anglaise et où trouverons nous l'esprit anglais moderne, sinon à la Bourse et dans les autres temples du commercialisme ? Et du moment que la musique exprime mal les extases financières et la ferveur capitaliste, l'artiste anglais doit chercher dans l'immensité de l'Empire Britannique le petit pays appelé Angleterre (s'il y en a un) et c'est seulement quand il l'aura trouvé que l'on pourra commencer à s'entendre. Les musiciens anglais pourront alors écrire des œuvres anglaises qu'appréciera un public anglais dans un théâtre vraiment national.

Je veux dire que si la vie artistique subsiste encore dans ces provinces d'Angleterre qui ont conservé quelque couleur locale, des traditions et un caractère national, il y a plus de chances de résultats satisfaisants. On peut concevoir un opéra welsh et un grand drame lyrique irlandais serait possible, et même inévitable si la dépopulation continuelle de l'Irlande ne détruisait pas tout espoir de renaissance intellectuelle.

Quant à l'Angleterre elle ne pourra donner naissance à un art national vigoureux et digne du nom d'art que quand elle aura ce vrai patrio-

tisme qui l'animait il y a 350 ans, et une conscience nationale au moins égale à celle de certains pays d'Europe — comme la Bohême, la Hongrie ou l'Irlande.

... Il me semble qu'un opéra anglais chanté en langue étrangère est une anomalie, mais le public est tellement habitué à cela que je ne crois pas que le succès, ou l'insuccès, dépende du langage employé."

ARNOLD BAX.

"... Si j'avais une opinion à ce sujet je vous la confierais, mais hélas ! je ne puis résoudre un tel problème."

CYRIL SCOTT.

"... Je ne crois pas que l'opéra en Angleterre ait des chances de succès, à moins qu'un compositeur ne soit assez fortuné pour produire une œuvre qui attirerait et retiendrait l'attention du gros public. La langue anglaise me semble indispensable au succès."

FRANK BRIDGE.

"... Je suis convaincu que l'opéra a un brillant avenir en Angleterre. Il y a eu à un certain moment de la vie de chaque pays, les mêmes préjugés, les mêmes discussions, les mêmes batailles. L'Angleterre y est actuellement en proie. Tout d'abord, l'opéra est considéré comme un luxueux article d'importation et comme l'amusement des classes riches qui se flattent de le comprendre et d'avoir des " goûts cosmopolites ". Ensuite la nécessité de comprendre est négligée et l'opéra devient le rendez-vous du monde élégant. Cet état de choses, joint aux prétentions des chanteurs, désole les vrais musiciens, qui négligent l'opéra (comme ce fut le cas à Londres) ou essaient de le purifier et de le rendre compréhensible pour le public ordinaire en employant la langue maternelle. L'Allemagne et la France ont eu à subir ces crises et tous les autres pays ont suivi ce plan de campagne. L'Angleterre arrive bonne dernière mais le résultat de la bataille est assuré d'avance : déja nous avons gagné du terrain. L'emploi de la langue anglaise me semble indispensable à un vrai succès et artistique et financier — comme partout."

J. A. FULLER MAITLAND (*The Times*).

"... Cette forme d'art musical qu'on appelle opéra devient évidemment de plus en plus populaire en Angleterre, mais c'est seulement par

l'emploi de la langue anglaise que l'on achèvera de la populariser tout à fait. C'est très probablement l'emploi des langues étrangères qui a limité le succès de l'opéra à Londres à une certaine partie du public. Les principaux obstacles qui ont empêché la langue anglaise de s'établir définitivement sont : l'habitude des représentations en langues étrangères, le manque d'artistes de grande réputation capable de chanter en anglais; les mauvaises traductions anglaises des livrets. Le premier de ces obstacles retient encore le public, et le troisième nuit toujours à l'avenir de la musique dramatique en Angleterre."

GILBERT WEBB (*The Referee*).

" Il est impossible de prédire l'avenir, mais je ne vois pas pourquoi nous ne saurions écrire de drames lyriques quand notre littérature dramatique s'améliore de jour en jour. Peut-être avons-nous cette idée que l'opéra est une forme d'art assez artificielle et assez illogique et préférons nous par conséquent l'entendre dans une langue étrangère qui nous masque son absurdité et sa superficialité.

Si nous n'avons produit aucun opéra c'est surtout par suite du manque de subventions, et parce que l'Opéra ne peut être une entreprise commerciale florissante. La saison d'été à Covent Garden réussit parce qu'elle est subventionnée par des abonnés riches et mondains. L'Opéra réussira de même en Angleterre quand on fera pour la cause de l'Art ce qu'on fait pour un usage à la Mode.

Je tiens à insister sur l'établissement d'un opéra permanent non seulement à Londres mais encore dans les plus grandes villes de province. Sinon le compositeur anglais ne pourra arriver à se faire jouer. Qu'il ait des débouchés, et il écrira des opéras comme il a écrit jusqu'à présent des oratorios et des cantates.

Les saisons de Mr. Beecham ont prouvé qu'il y a des chanteurs anglais de talent. Ils se sont mis à l'œuvre avec enthousiasme. Cependant quelques-uns d'entre eux apprennent leur métier sur une scène où ils auraient dû monter le sachant déjà parfaitement. Mr. Beecham s'est vu parfois dans la nécessité de discontinuer ses représentations anglaises parce que l'un de ses artistes ignorait cette langue. Si l'opéra anglais était une institution permanente, les artistes étrangers seraient obligés d'apprendre l'anglais de façon à pouvoir le chanter, comme l'allemand, le français et l'italien ; et cela aussi rendrait des services à notre cause.

Mr. Beecham ne s'était évidemment pas douté des difficultés qu'il aurait à surmonter ; mais s'il continue, comme tout nous porte à le croire, ces difficultés s'aplaniront d'elles même peu à peu. Avant de commencer, il aurait dû faire des préparatifs longs et nécessaires : établir des classes d'opéra en anglais pour l'enseignement du répertoire, faire préparer des traductions convenables des livrets ; en outre — et cela lui serait après tout revenu à meilleur marché — il aurait dû simplifier les choses en faisant bâtir un opéra ou en arrangeant un théâtre déjà construit, car le succès dépend d'un théâtre permanent."

E. A. Baughan (*The Daily News.*)

... " A mon avis, ne pas comprendre ce qui se chante, c'est le secret du succès pour l'opéra en Angleterre. Nous devons sauver l'opéra de l'anglicisation qui sera sa ruine.

Y a-t-il un avenir et des débouchés pour les œuvres des compositeurs anglais ? Je ne le crois pas. Nous avons vu que c'est vers l'opérette et la " musical comedy " que s'oriente le talent de nos musiciens. Nous sommes une nation trop amie de la logique pour réussir dans une forme d'art aussi illogique que l'opéra. Aussi bien le son de nos mots ne se mélange pas heureusement au son de la musique : La force un peu rugueuse de l'anglais poétique ne se prête que mal à un traitement musical. L'anglais porte en soi-même sa propre musique. Nos vrais opéras sont les drames de Shakespeare ".

Vivian Carter *(The Bystander).*

" ... On dit toujours que l'opéra anglais n'existe pas ; mais il y a eu trois périodes pendant lesquelles la musique dramatique anglaise a eu une influence sur toute l'Europe musicale : Premièrement au commencement du XVIIe siècle quand les chanteurs, musiciens et acteurs anglais triomphaient dans la plupart des Cours allemandes et quand les airs populaires et les danses anglaises étaient assez à la mode pour influencer les musiciens allemands. La même chose se produisit vers le milieu du XVIIIme siècle ; alors même l'Italie s'engoua des airs populaires anglais et le *Beggar's Opera* se trouva le modèle à imiter et donna naissance à l'Opéra Comique allemand. La troisième période est la présente : et le seul compositeur anglais dont la renommée s'étend ' d'un bout du monde à l'autre bout ' est Mr Sidney Jones, l'auteur de la *Geisha.* Nos musiciens

sérieux seraient bien aise d'oublier ces faits, mais l'historien doit s'en souvenir. L'histoire nous montre que le grand opéra plaît plutôt au public mondain qu'au vrai public populaire.

Je suis convaincu que la seule façon de faire triompher l'opéra en Angleterre est d'éduquer le public en commençant par des œuvres faciles, telles que " musical comedies " et opérettes. Nos jeunes compositeurs ont le plus grand tort d'imiter les drames lyriques de Strauss ou de Debussy que le public n'apprécie ni ne comprend; et des représentations par des amateurs provinciaux de la *Bohemian girl* rendront plus de services et feront plus d'adeptes que des représentations allemandes de *Salomé* et d'*Elektra* à Londres. Nous possédons les matériaux nécessaires : chanteurs et compositeurs. Mais ces derniers sont trop vaniteux et trop satisfaits ; qu'ils pensent un peu moins à eux et un peu plus à leur public ! Cela ne reviendrait pas à abaisser le niveau artistique, bien au contraire, *questo facile, com'è difficile !* Le moment est opportun et le compositeur qui bâtira un opéra sur des airs populaires traditionnels ou s'inspirera d'eux pour créer une atmosphère anglaise, laissera un grand nom dans l'Histoire de la Musique. "

EDWARD J. DENT (*The Cambridge Review*).

..." C'est un cercle vicieux dont il est difficile de sortir. Les compositeurs n'écrivent pas d'opéras et les chanteurs ne s'exercent pas à interprêtés ce genre de musique parce qu'il n'y a pas de théâtre qui les récompense de leurs efforts. Et le public ne donne pas d'argent pour un théâtre national d'opéra puisqu'il n'y a pas de répertoire d'opéras anglais ni de chanteurs compétents.

Mr. Beecham a fait une faute grave en ne continuant pas cette année sa saison d'opéra comique inaugurée l'année derrière. Le public anglais préférera toujours l'opéra-comique à l'opéra. Avec du temps de l'argent, de la patience et beaucoup de travail, il aurait réussi j'en suis sûr à se créer un public ".

FRANCIS TOYE (*Vanity Fair*).

* * *

Une enquête de ce genre aurait été incomplète sans l'opinion de la grande cantatrice dont la réputation aussi bien que l'expérience est

mondiale, je veux dire Mme Melba qui voulut bien me recevoir, à peine reposée d'une grande tournée triomphale. Mme Melba, comme la plupart des musiciens anglais, est convaincue que le seul moyen d'assurer l'avenir de l'opéra en Angleterre est d'avoir un Opéra National permanent, et d'y donner des représentations en anglais. Elle déplore que le public ne soit pas plus curieux de nouveautés... " Le public anglais préfère entendre ses artistes favoris dans des œuvres qu'il connait déjà. Il se dérange à peine pour une œuvre nouvelle sur laquelle il aurait à formuler une opinion... Cependant si son goût s'améliore de jour en jour, son incuriosité reste la même. " Il faut nous souvenir, à l'appui de ceci (qui n'est malheureusement que trop vrai) qu'il y a quelques années, Mme Melba dut ajouter la " Scène de la folie " de *Lucie de Lammermoor* à *La Bohème* sans quoi le public ne se serait pas dérangé pour venir entendre l'œuvre de Puccini. Peut-être que même la vraie saison de Covent Garden serait moins courue si le syndicat composait son programme d'œuvres nouvelles que le public ne tient pas à connaître. L'éducation musicale de l'Angleterre ne peut se faire que très lentement.

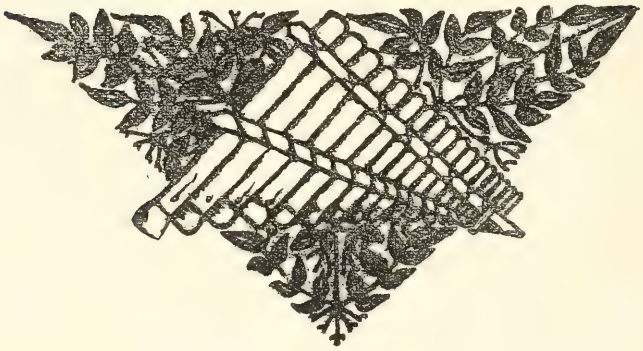
J'aurais voulu à ces opinions ajouter celle de Richter, mais il déclara trop modeste, lui qui fit tant de fois triompher le *Ring* à Covent Garden " que le succès de l'opéra anglais ne dépend pas de lui et qu'il laisse la parole à des juges plus autorisés que lui ".

Quand à Mr. Thomas Beecham " il n'a pas d'idées arrêtées à ce sujet " et cette déclaration ne nous surprend qu'à moitié si nous songeons à sa façon de travailler et aux résultats qu'il a obtenus. Mais il est plus surprenant de voir Mr. Beecham se plaindre amèrement dans les colonnes d'un journal de l'attitude du public anglais : " La situation a changé depuis un an, elle est plus déplorable encore ! Il n'y a pas de public pour des représentations d'opéra... Et si l'on monte une œuvre nouvelle la foule évite le théâtre, la rue, le quartier même comme s'il était infecté par la peste... Mais faites monter un éléphant au haut de la colonne de Nelson et la foule sera plus considérable pour le contempler, que pour vingt-cinq représentations de *Salomé* ou d'*Elektra*..."

Le jeune compositeur anglais soupire en lisant ces déclarations et frémit en songeant que le nouvel opéra de Mr. Hammerstein dont il contempla si souvent les fondations, devra " rapporter." Qu'il oublie ces attristantes constatations ; qu'il oublie qu'un musicien s'écria, un jour de

misanthropie, qu'il n'y aura pas d'opéra possible en Angleterre tant qu'il y aura un Public anglais ! Mais qu'il relise plutôt ce que Sir Charles V. Stanford écrivit il y a quelque temps à ce sujet : "...Il y a deux illusions qui ont fait le plus grand tort à la musique anglaise, l'une que la langue ne se prête pas à l'opéra, l'autre que les chanteurs anglais ne se peuvent adapter aux exigences de l'art opératique... Mais il y a en ce moment en Angleterre un réveil d'enthousiasme comme il n'y en a pas eu depuis des siècles. Les jours sont comptés de cette époque qui considérait la musique comme une distraction agréable et une frivole amusement. Nous avons nos responsabilités. L'effort nécessaire pour assurer notre position dans le monde musical ne réclame qu'une aide financière sans importance. Ce que l'Europe a fait, l'Angleterre peut le faire..." Sera-ce bientôt, sera-ce dans quelques décades, qu'importe. L'essentiel est de savoir attendre et de " voir venir " on peut employer une expression devenue populaire dans le monde des électeurs et des élus : " wait and see." Surement, quelqu'un a dit quelque part, si mes souvenirs classiques sont exacts, quoique embrumés, que le génie n'était qu'une longue patience.

X-Marcel Boulestin.



Les Théatres

LE VOILE-DU-BONHEUR. — LA JOTA. — GWENDOLINE. — ESPANA. — LA ROUSSALKA.

Les mélomanes qui poussent la ferveur à l'égard de la musique pure jusqu'à la contemption de l'art lyrique pourront marquer d'une pierre blanche le mois qui vient de s'écouler. La thèse qui leur est chère, le principe de l'infériorité de la musique théâtrale, le postulat de la bassesse de l'esthétique lyrique et l'étude de ses tares congénitales viennent d'être solennellement illustrés à la face du monde par cinq exemples péremptoires. La démonstration fut méthodique et complète :

trois théâtres y ont pris part avec des ouvrages parfaitement différents de tendances, d'origine, d'âge et de genre ; la preuve a été administrée avec une perfide complaisance et une inépuisable générosité. Il semble qu'une fée sournoise et vindicative — celle de la Sonate ou du Quatuor — ait frappé d'égarement les directeurs des trois scènes ennemies et les ait contraints, dans leur délire, à insulter publiquement la Muse qu'ils servent et à proclamer eux-mêmes l'infirmité de l'art qu'ils sont chargés de défendre et d'exalter. Et les artistes qui gardent au cœur le reconnaissant souvenir d'émotions lyriques de choix et qui ne reconnaissent pas sans discussion l'orgueilleuse suprématie de la musique de chambre, demeureront accablés en présence des innombrables arguments qui viennent aujourd'hui apporter à leurs adversaires des armes nouvelles, encourager leur audace et consolider leurs dédains.

La démonstration la plus subtile, la plus pénétrante, la plus irréfutable aussi, a été présentée par Albert Carré. Elle fut abondante et nuancée comme une soutenance de thèse en Sorbonne. Le premier sujet en fut le "Voile du Bonheur" cette élégante parabole désabusée qu'un politicien, cultivé comme un mandarin, se complut à écrire à l'encre de Chine sur des feuillets de soie. Deux séries de représentations au théâtre de la Renaissance et, tout récemment, à celui de la Porte Saint Martin avaient permis au public d'apprécier l'agrément de ces variations sur le thème connu du danger de la clairvoyance. Tant que ses paupières resteront closes sur la spectacle de la vilenie humaine, l'aveugle Tchang-I pourra croire à la beauté et à le bonté, mais lorsque le miracle d'une guérison l'obligera à sortir du paradis artificiel qu'il avait aménagé dans son âme de poète et à prendre contact avec les réalités décevantes, il ressentira si cruellement leur laideur qu'il brûlera ses yeux, qu'il condamnera pour toujours ces portes ouvertes à la souffrance, pour pouvoir cultiver comme autrefois, dans le jardin secret de son imagination, la fleur d'illusion et reconstituer patiemment le cher mensonge de son bonheur. En dépliant l'éventail sur lequel se déroulait le mélancolique apologue on découvrait, sur chaque branche fragile, stylisés et disposés avec une agréable symétrie, les figures allégoriques et les masques grimaçants des mauvais instincts. On y pouvait contempler avec un salutaire effroi, la trahison de l'amitié, l'oubli des bienfaits, le vol, l'irrespect filial, la violation des serments conjugaux, le plagiat et la lâcheté. Le dessin était délicat et presque schématique, les couleurs discrètes et, par un ingénieux artifice, une minuscule boîte à musique adroitement dissimulée, laissait s'envoler, grêles et cristallines, quelques fines mélodies d'Extrême-Orient. Le bibelot était exquis.

En souriant avec malice, le directeur de l'Opéra-Comique en fit l'emplette et le livra à deux spécialistes de l'esthétique théâtrale pour le transformer et lui donner le style de sa maison. L'opération fut faite avec conscience. M. Paul Ferrier démonta les périodes cadencées de la prose harmonieuse de Georges Clémenceau, démembra les tirades noblement arrondies et découpa le tout en petits vers porte-musique, aux rimes indigentes, aux rythmes monotones. La discrète stylisation des vices humains parut ensuite trop étrangère à la conception habituelle d'un scenario et, au nom de l'optique théâtrale, on remplaça ces diaphanes figurines symboliques par des

personnages vivants, aux gestes violents et au verbe criard. Plus de suggestion délicate ; l'art du théâtre exige, paraît-il, des matérialisations plus nettes. Ce n'est plus dans la chambre voisine, derrière une tenture soulevée, que Tchang-I surprendra l'impiété de son fils, nous verrons le jeune Wen-Siou se livrer sur la scène, en présence de son père, aux gamineries les plus odieuses ; ce n'est plus sur le douloureux visage du poète trahi que nous découvrirons la félonie de l'épouse coupable, nous aurons une solennelle et invraisemblable entrée du couple adultère prenant possession du " plateau " pour chanter un duo démonstratif à deux pas du mari bafoué que l'on croit toujours aveugle mais que l'on n'a pourtant pas le droit d'imaginer sourd. De lourdes " réalisations " scéniques ont remplacé les indications à peine appuyées qui gardaient quelque poésie vraiment chinoise à ce divertissement littéraire. Au lieu des battements de paupières, des furtifs demi-sourires, révélant seuls l'état d'âme des familiers de Tchang-I, nous avons les attitudes caricaturales de la plus grossière dérision, les haussements d'épaule, les rires cyniques mal étouffés et les bourrades comiques en usage dans les vaudevilles, derrière le dos de quelque crédule ganache.

Ainsi transformé en " livret " selon la formule, le petit conte philosophique, écartelé et grossi trois cents fois au microscope, passa entre les mains du compositeur Par les soins de M. Pons, musicien conservateur, chaque scène déjà déplorablement étirée, se gonfla et se boursoufla plus ridiculement encore. Faisant un sort à chaque mot, la romance se déchaîna lugubrement et inlassablement. Tchang-I saisissant son luth détailla une sérénade indéniablement napolitaine et les amants enlacés réalisèrent les plus affligeantes polyphonies du répertoire. Le tour était joué : le Voile du Bonheur était devenu un opéra-comique et pouvait affronter les feux de la rampe. Des décors exquis et une interprétation parfaite conduite par Jean Périer, artiste de génie, prouvèrent dans quelles conditions de loyauté avait été accomplie l'expérience, devenue ainsi tout à fait significative. Il est clairement démontré qu'une œuvre d'art de ce genre peut conserver quelque saveur au théâtre littéraire mais que le théâtre musical en anéantit la beauté. La seule intervention acceptable de la musique avait été réalisée dans la partition de scène écrite avec un art exquis et circonspect par Gabriel Fauré pour les représentations primitives : hors de ce rôle dont la modestie touche à l'effacement, Orphée ne saurait tenir en scène que l'emploi des fâcheux.

Mais s'il est ainsi établi qu'une affabulation, riche de pensée, ne peut s'accommoder de la formule lyrique, manifestation d'art inférieure, il faut évidemment renoncer à ces adaptations dangereuses et créer de toutes pièces selon une technique spéciale le drame destiné à se fleurir d'accords. C'est ce qui fut fait immédiatement après avec la " Jota " pour compléter la démonstration... par l'absurde. Auteur et compositeur à la fois, père de la " Habañera " qui lui valut une notoriété immédiate, M. Raoul Laparra est, par excellence, le musicien de théâtre, le tempérament scénique, le créateur dont la souveraineté s'exerce entre les frises et la rampe. Il est représentatif de l'espèce et son avis doit faire autorité. La " Jota " est donc un spécimen caractéristique de la musique de théâtre née en

même temps que le scénario et faisant corps avec lui. Rien d'inutile, centralisation puissante, expression directe, rapidité d'action, oppositions violentes... ah ! le beau métier, la rassurante virtuosité ! Comme Wagner, le régisseur de l'Opéra-Comique avait enfin le droit de s'écrier avec satisfaction : " Et maintenant, Messieurs, vous avez un Art ! "

Hélas ! quelle cruelle négation de tout art que ce modèle du genre ! Le livret, puéril et grandiloquent, indiscrètement surchargé d'interjections franco-espagnoles. — Demona ! Sosa ! Beber ! Ja, Ja ! Venga boulote ! Airé ! Fuego ! Hala ! Toma ! Anda ! Alza ! Mata ! Sangra ! Calla ! Jaca !... etc. — met en scène le fait-divers villageois, dépourvu de tout intérêt, d'un couple de " novios " désuni par les guerres carlistes, se retrouvant en pleine bataille dans une église saccagée et mourant enlacé, frappé par des balles perdues. Un rôle épisodique de prêtre-satyre n'ajoute pas à l'action un élément particulièrement heureux. Une danse transforme le premier acte en un kaléidoscope frénétique et le combat dans l'église doit donner, au second, dans l'intention de l'auteur " une sensation à pic, un peu comme celle d'un puits où grouillerait la besogne monstrueuse de larves humaines." A vrai dire ces deux tableaux de cinématographe papillotant, corsés de cris, de hurlements et d'un nombre incalculable de coups de feu constituent pour le spectateur une épreuve physiquement douloureuse, une hallucination confuse et inquiétante, un cauchemar assourdissant qui le conduisent irrésistiblement à l'hébétude et à la migraine. Dans tout cet enfer que devient la musique ? Elle n'est pas de la fête. Aucune place ne lui est réservée et son inutilité n'a pas fait le moindre doute pour l'auteur lui-même qui l'a délibérement subordonnée aux bruits de coulisse, aux salves de tromblons et aux explosions de mine qui sont les éléments primordiaux de son orchestration. Tout est sacrifié à la grande voix de la poudre et il ne faut pas se scandaliser de voir Mme Carré et Salignac s'épuiser en cris improbables dans l'ouragan sonore qui les roule, hagards et impuissants, ouvrant désespérément des bouches d'ombre tragiquement convulsées pendant que les trombones, le tambour, la cymbale fracassée et la grosse-caisse éprouvent l'humiliation de ne pouvoir apporter dans le déchaînement universel qu'un bourdonnement dérisoire de moucherons captifs. Et il n'est plus permis d'ignorer, après cette œuvre caractéristique d'un compositeur de théâtre autorisé, que le véritable art scénique d'un musicien vériste consiste à diminuer progressivement l'importance de la partition en attendant sa suppression complète qui n'est plus qu'une question de jours.

Désespérés du résultat identique obtenu par deux tentatives si opposées, les lyriques impénitents ont pensé retrouver dans les plus heureuses formules du passé le réconfort qu'ils cherchaient vainement parmi les essais contemporains. Ils sont allés à la reprise de " Gwendoline " le vieux chef-d'œuvre méconnu, victime d'une révoltante erreur judiciaire, forçat innocent reclus depuis vingt ans, orgueil de l'esthétique française et de l'esprit national. Ils ont pu constater que Mme Kousnezoff y est exquise et chante divinement, que M. Duclos supporte avec vaillance un rôle un peu lourd pour ses jeunes épaules et que M. Campagnola dont la voix

est charmante croit de son devoir de ténor de jouer les vieillards avec des gestes de jeune premier. Mais ils se sont aperçus que la réclusion est aussi fatale à la santé des partitions qu'à celle des enfants de Latude. Le poème de Catulle Mendès est devenu un livret et la formule wagnérienne du lyrisme de Chabrier qui était, à l'époque, la plus savoureuse des recherches apparait singulièrement indiscrète aujourd'hui. Sans doute il reste un nombre appréciable de belles pages de parfait musicien et l'on ne compte plus les étonnantes trouvailles d'expressions, les anticipations prophétiques de cet étrange et inégal précurseur pour lequel nos plus irrévérencieux " jeune France " conservent une sympathie attendrie, mais la couleur générale de cette fresque héroïque a pâli et certains de ses détails nous offusquent. Et rien n'est plus mélancolique que de noter l'irréparable outrage des ans sur un visage dont l'éblouissante jeunesse enfuie n'a jamais eu de témoins !

On a mené grand bruit autour du petit travail de marqueterie audacieusement entrepris par une poétesse présomptueuse en vue de transformer Chabrier en compositeur de ballet. L'aventure d'" Espana " a déchaîné les plus vertueuses indignations. Certes il est généreux de défendre les morts contre les professionnels détrousseurs de cadavres dont les odieux exploits ne se comptent plus mais je n'arrive pas à concevoir avec l'horreur nécessaire le sacrilège qu'entraîne l'exécution de la Bourrée Fantasque convenablement soudée à telle " pièce pittoresque " de rythme dansant et de ligne parfaitement plastique. A une époque où l'on " danse " quotidiennement les Nocturnes de Chopin et les Symphonies de Beethoven est-il donc monstrueux de réaliser objectivement la motricité très caractérisée de la musique de Chabrier ? Ce respect démonstratif des mânes est infiniment louable mais vraiment l'occasion d'en faire étalage est assez mal choisie. Le seul regret que laisse cette représentation est provoqué par l'indigence du scénario de la collaboratrice posthume. Le pittoresque conventionnel d'une fête foraine avec les " motifs " trop prévus et trop littéraires des pitres, des bobèches, du lutteur, des bohémiennes et de l'arracheur de dents ne suffit pas à intéresser le public à ces vagues mouvements de foule que ne daigne pas justifier la moindre action. Et c'est sans doute la seule chose dont l'auteur du " Roi malgré lui " songerait à se plaindre si on pouvait recueillir ses impressions.

Une dernière déconvenue nous attendait au Théâtre Sarah-Bernhardt où s'ouvrait avec quelque pompe une " Grande Saison Russe " à qui de retentissantes revendications syndicales avaient fait une réclame américaine. Le premier spectacle composé de la " Roussalka " du vieux Dargomyjsky, très consciencieusement mis en scène et supérieurement chanté par Litvinne, Smirnow, Joukow et la princesse Baratoff n'a pas distillé la troublante ivresse attendue. Nous avons de la musique russe une conception très étroite mais très arrêtée. Nous avons goûté à cette cuisine musicale en gourmets attentifs et nous exigeons désormais, en enfants gâtés, que les " chefs " slaves nous servent docilement nos friandises préférées. Notre mépris pour certains de leurs plats nationaux les a plus d'une fois scandalisés mais nous ne nous en soucions guère. Ce que nous aimons dans le ur art n'en est peut-être pas la part la plus pure et la plus profondément

ethnique : de graves commentateurs ont prouvé que nous méconnaissions l'élément véritablement slave du génie russe en faveur de la corruption asiatique à laquelle ils ont parfois sacrifié, mais ces arguments sont sans force contre notre sensualité gourmande. Peut-être, en effet, devrions-nous, ethniquement, placer Tschaïkowsky au-dessus de Moussorgsky mais, en fait, nous ne reconnaîtrons pour russes authentiques que les fidèles sujets musicaux de notre tzar Boris. Aussi n'allez pas nous démontrer que Dargomyjsky est un ancêtre vénérable et qu'il eut sur Moussorgsky une influence heureuse : notre incorrigible légèreté n'accueillerait pas ces considérations avec le respect qu'elles méritent. Nous nous contenterons de sourire en présence de cette " Roussalka " qui nous restitue les pires traditions de l'ancien opéra franco-italien, qui chante des airs à vocalises et à points d'orgue, qui déclame conventionnellement et se fait suivre d'un orchestre incolore sans distinction et sans originalité. Nous n'apprécierons jamais à sa valeur l'effort de culture occidentale que représente cet ouvrage écrit il y a plus d'un demi siècle par un Péterbourgeois averti. Il nous faut des tableaux musicaux brossés d'aprés une esthétique et une technique que nous ont précisées, arbitrairement peut-être, mais si savoureusement les Antar et les Shéhérazade, et tous les raisonnements du monde ne prévaudront pas contre notre reconnaissance attendrie. Car notre oreille a des raisons que la raison ne connaît pas !...

EMILE VUILLERMOZ.

Concerts

Avril, qui cette année fit si abondamment pousser les feuilles et fleurir les concerts, fut musicalement d'assez mince intérêt. Aux grands concerts, la clôture générale se fit avec des œuvres cent fois entendues ; aux séances des grands virtuoses pas mal de morceaux tirés d'un juste oubli ; enfin dans la foule des soirées de sonates, une bonne moyenne de talent, rarement plus.

Pour clôturer sa 84me " Session, " le Conservatoire donna, comme il le fit plusieurs fois, la Messe en si min. de Bach. Chœurs excellents, orchestre très bon, solistes fort acceptables. M. Paulet phrase avec intelligence, Mlle Yvonne Gall chante simplement, Mme Frisch a une belle voix. A l'orgue, M. Bonnet succédait à Guilmant. Pour cela personne n'est mieux qualifié que lui. Mais n'a-t-il pas un peu alourdi l'orchestre en intervenant trop souvent pour doubler les basses ? Aux deux concerts précédents, la Symphonie de Franck, la Sulamite de Chabrier, avec Mlle Demougeot, M. Fritz Kreisler, déjà nommé, dans le Concerto de Beethoven, la Symphonie avec chœurs et enfin le Wallenstein, de M. d'Indy. Retrouverons-nous notre petite salle l'an prochain ?

Deux œuvres nouvelles seulement au Châtelet : un très agréable Cortège d'Amphitrite, de M. Ch. Gaubert, page adroitement écrite, jolie de sonorités mais assez peu personnelle ; et des fragments d'un ballet de M. Maurice Ravel qui nous présage d'une exquise soirée lorsqu'en mai, la " Saison Russe " nous donnera l'œuvre entière au Théâtre Sarah Bernhardt.

Avant de partir pour l'Italie, l'orchestre Chevillard donna la Neuvième Symphonie de

Beethoven, puissamment dirigée et exécutée. Deux solistes de valeur : M. Friedmann dans le Concerto de Liszt et M. Bernard dans les Variations Symphoniques, de Franck.

Enfin M. Hasselmans, que l'on croyait en sommeil jusqu'à l'hiver prochain, s'est réveillé pour nous faire entendre des œuvres très connues, et aussi M. Szigeti, le très brillant violoniste, dans le Concerto de Beethoven et, hélas, dans un Caprice, de Paganini.

La Schola exécuta deux fois la Passion selon St Jean, de Bach, avec un soin dont il faut louer M. Marcel Labey. Les deux parties de ténor, d'une tessiture si élevée, furent bien chantées par M. Plamondon et surtout M. Gibert. M. Bourgeois est un excellent professeur de chant, même au concert.

Les deux sociétés... parallèles, la Nationale et S. M. I. donnèrent chacune deux séances copieuses mais intéressantes. Le 8, à la Nationale, avec le Quatuor de M. Samazeuilh et les Variations sur un thème de Rameau de M. Dukas, œuvres austères, nous eûmes une sonate de violon, aussi austère, mais non sans mérite de M. de Castéra, de très jolies pièces de piano de M. Le Flem, une agréable suite pour soprano, de M. Civil, enfin des fragments de la Forêt, de M. Savard.

Le 29, à l'Indépendante, on se souvient qu'il n'y a plus de Pyrénées et on nous transporte le 6 en pleine Espagne, sans boléros, heureusement, mais avec les Caprichos romanticos, pour Quatuor, de M. Conrado del Campo, très romantiques, très expressifs, un peu prétentieux, avec les très agréables pièces descriptives pour piano, de M. de Falla, celles non moins agréables de M. Turina et diverses mélodies. Pour compléter le programme, trois œuvres françaises : In memoriam, sept mélodies de M. d'Olonne sur un poème de Tennyson, bien adéquates au sujet ; des variations enfantines pour piano de M. Inghelbrecht et les Chansons de Bilitis de M. Maurice Lévy, assez incolores.

Le 24, à l'opéra Comique, M. Expert poursuit son histoire illustré de la mélodie. Deux séances, l'une de musique religieuse Allemande, l'autre de Rossini et ses successeurs jusqu'à Verdi. Pourquoi rien de l'école italienne actuelle ? L'aimable, érudit et infatigable musicographe nous a conviés à entendre le Bouffe et le Tailleur, de Gaveau, amusante œuvrette. En mai, il commence, à l'Ecole des hautes Etudes Sociales, avec le concours des auteurs, son " enquête sur la musique contemporaine, " que je vous recommande.

Mentionnons seulement l'exécution au Trocadéro sous la direction de l'auteur et les auspices de la société des grandes Auditions, du dernier oratorio de Monsignor Perosi, le Jugement Universel, puisqu'il en est parlé plus haut.

A l'instar de la maison d'édition Durand, l'éditeur Roudanez donna cet hiver quatre concerts d'œuvres peu importantes mais nullement dépourvues d'intérêt. Il est vrai que la quatrième séance fut corsée par un concert en trio de Rameau et de charmantes chansons des XVIIe et XVIIIe siècles de la collection Expert. Les mélodies de Mlle Sauvrezis et de M. Bagge sont expressives et distinguées et la 3e sonate de violon de M. Chevaillier est bien écrit ; l'andante surtout qui est très bien venu.

Pour son 10e concert, l'Union des femmes Professeurs et Compositeurs a donné quelques mélodies de ses membres, un Crépuscule, court et discret de Mlle Zœgger, une gavotte aimable de Mme Balutet. Mlle Ciolfi arriva à plaire en jouant de la mandoline. Dans le groupe du sexe aimable, le trio Chaigneau, que nous retrouverons en Mai, continua ses auditions d'œuvres classiques peu entendues, comme le Concerto pour deux violons de Mozart et Concerto pour deux pianos de Bach, qui furent joués dans un excellent style, et une Cantate de Bach pour voix de basse où M. Froelich fit valoir son timbre généreux.

Le Quatuor Lejeune, après les quatre séances consacrées à l'Ecole tchèque dont nous avons parlé, donna une soirée panachée. Nous eûmes le regret de manquer le Quatuor à Cordes

SALLE NOEL — Avenue de Messine

Le 7 JUIN à 9 heures du soir

CONCERT DE

TYMPANON

PAR

A. VOITITCHENKO

avec le concours de

Mlles GORKY et LASKINE

M. Voititchenko offre cette particularité d'être le descendant direct d'un nommé Hebenstreit qui vint en France à la fin du XVIIe siècle et se fit entendre chez Ninon de Lenclos sur un instrument de son invention, sorte de grand tympanon. Louis XIV émerveillé de cet instrument, lui donna le nom de Pantaleon, qui était celui d'Hebenstreit lui-même. Depuis cette époque tous les aînés de cette famille ont tenu à honneur de jouer du tympanon. Celui que M. Voititchenko fera entendre à Paris n'est pas le Pantaleon de grand format de son ancêtre, mais un tympanon de facture plus récente et de dimensions moins encombrantes. M. V. a recueilli, aidé du grand Tolstoï une quantité de mélodies populaires Petit-Russiennes.

SALLE DE LA SCHOLA CANTORUM, 269, rue Saint-Jacques

TROIS SÉANCES

DONNÉES PAR MM.

JOACHIM NIN et J. BLANCO-RECIO

PIANISTE **VIOLONISTE**

Première Séance : VENDREDI 19 MAI, à 9 heures du soir
(Ecole Française, XVIIIe siècle)

I. *Sonate* en mi mineur, pour violon et piano . . . . . SENAILLÉ

II. *Les Lys naissants*, *Musette de Choisy*, *Musette de Taverny*, *Le Réveil Matin* (piano) . . . . . COUPERIN

III. *Sonate* en ut mineur, pour violon et piano . . . . . LECLAIR
Sonate en la, pour violon et piano . . . . . LECLAIR

IV. *Gavotte et Variations* (piano) . . . . . RAMEAU

V. *Sonate* en sol, pour violon et piano . . . . . GUIGNON

VI. *Les tendres reproches* — DANDRIEU
Le Coucou — DAQUIN
Zaïde — ROYER
La Victoire — DUPHLY
(piano) . . . . . .

Deuxième Séance : MERCREDI 24 MAI, à 9 heures du soir
(Ecole Italienne, XVIIIe siècle)

I. *Sonate* en la, pour violon et piano . . . . . VIVALDI
Sonate en ré mineur, pour violon et piano . . . . . GEMINIANI

II. *Sonate* en mi majeur
Sonate en mi majeur
Sonate en sol m neur
Sonate en ut majeur
Sonate en fa mineur
(piano) . . . . . Domenico SCARLATTI

III. *Sonate* en mi mineur, pour violon et piano . . . . . VERACINI

IV. *Sonate* en ut mineur
Sonate en la bémol
Fugue (dite du chat)
Variations en la mineur
(piano) . . . . . Domenico SCARLATTI

V. *Sonate* en sol mineur, (dite du Trille du diable) . . . . . TARTINI

Troisième Séance : MERCREDI 31 MAI, à 9 heures du soir
(Ecole Allemande, XVIIIe siècle)

ŒUVRES DE JEAN-SEBASTIEN BACH

Sonate en mi mineur (violon et piano) *Fantaisie Chromatique et Fugue*, *Suite* en mi (violon seul) *Concerto Italien* (piano) et *Sonate* en si mineur (piano et violon)

PIANO WEBER DE THE ÆOLIAN COMPANY

PRIX DES PLACES : Parquet, 3 fr. Amphithéâtre, 2 fr. Galerie 1.25 fr.
Abonnement au trois séances : 8, 5 et 3 fr.

Billets et Abonnements à la SCHOLA CANTORUM, chez MM. A. Durand et Fils, 4, place de la Madeleine, Hamelle, 22, Boulevard Malesherbes, et Laudy, 224, Boulevard Saint-Germain.

Pour tout autre renseignement s'adresser à M. JOACHIM NIN, 74, Avenue Beau-Séjour, Uccle-Bruxelles.

de M. Frank Bridge. On fit au " Petit livre de chansons " pour chant (M. Remy Lejeune, baryton) et Quatuor, de M. Paul Dupin, un succès exagéré, car l'œuvre est monotone et peu expressive. Mais nous eûmes une compensation grâce à M. Lazare Lévy qui joua deux jolies pièces de M. D. de Séverac et une Toccata bien écrite pour le piano de M. Enesco, le musicien universel. Peu à dire du Quatuor de M. Rasse, compositeur belge, dont les variations sont le meilleur mouvement. Le Quatuor Godebski donna le 5 avril des pièces russes tirées du recueil " Les Vendredis, " œuvres des divers compositeurs qui se réunissaient ce jour là chez l'éditeur Belaïeff : deux sont exquises, le Scherzo de Sokolow, basé sur des airs bretons, et la Sérénade d'Artcibouchef. Avec cela, un Quatuor cordes de Schubert, une sonate de violoncelle (M. Cassado) de Valentini et des mélodies peu marquantes de M. Godebski. Les " Auditions Modernes " (Quatuor Oberdœrffer) sont un de nos meilleurs groupes de musique de chambre. Le 11, on y joua un Quatuor nouveau de M. Paul Féron, dont le milieu et la fin ne valent pas le début, le 2e Quintette de M. Georges Alary, œuvre agréable et bien sonnante, et la 2e sonate de violoncelle de M. Louis Delune. Nous avons dit déjà la haute valeur musicale et la belle inspiration de cette dernière œuvre, une des pages les mieux senties et les mieux écrites pour le violoncelle de ces dernières années, classique de forme mais très moderne et très personnelle de développement et d'harmonies. Mme Jeanne Delune la joua avec un profond sentiment. Il faut mentionner enfin le trio féminin Bailet, Talluel et Clément qui avec cohésion et style joua des trios de Beethoven, Brahms et Arensky, puis la société des Instruments Anciens (Henry Casadesus) qui donna sa première séance en avril. Des chants populaires Russes et Bretons harmonisés par M. de Wieniawski furent agréablement chantés par l'Ecole de Chant Choral. La Fête Galante, de Destouches, est une charmante petite chose qu'on eut du plaisir à réentendre.

Le Quatuor Vocal Mauguière mérite une mention spéciale car il chante juste et bien, même quand il chante a Capella. On lui redemanda une petite pièce de Costeley ; on aurait dû redemander celle de Cl. Jannequin et les trois de M. Leo Sachs qui sont de ses meilleures œuvres. Les quatres artistes : MM. Mauguière et Sigwalt, Mmes Herlenn et Mirey, chantèrent des soli et M. Francis Thibaud joua sur le violoncelle l'Elégie de Fauré, du Boccherini et les Papillons (trop entendus) de Popper.

Comme celles qui jouent surtout des œuvres nouvelles, la Société Moderne d'Instruments à vent est d'un intérêt assez inégal. Dans ses deux séances du mois, les nouveautés (une suite de M. Mouquet, un trio de M. Tovey) En montagne de M. Vadon et Lied et Scherzo de M. Florent Schmitt. Puis ce furent MM. Pierné avec sa charmante Pastorale Variée, M. d'Indy avec ses chansons et danses, d'une écriture si curieuse et si personnelle, enfin un certain Mozart avec sa sérénade en ut mineur. La cantatrice qui remplaça Mme de Milleville au premier concert était très émue et, fait curieux, à la seconde séance, Mme Odette Le Roy — qu'accompagnait M. Widor dans des mélodies de sa composition — nous donna la même impression. Mais dans les deux dernières, elle reprit enfin pleine possession de sa voix qui est bien posée et d'un joli timbre.

Passons au galop la revue des concerts d'artistes, en nous excusant de multiples oublis. Voici d'abord les chefs de file qui, presque tous terminent des séries de séances commencées cet hiver : M. Kubelik, toujours aussi en forme, mais jouant trop de médiocre musique, M. Kreisler, très fêté ces derniers mois, M. Ysaye qui commence avec M. Pugno quatre concerts, M. Enesco toujours prodigue de son puissant et varié talent ; après ces princes du violon, les matadors du piano : M. Risler qui a terminé ses six séances, M. Ricardo Viñès qui, avec une préface de M. Calvocoressi, a glorifié le centenaire de Liszt, M. Mark Hambourg dont la tête et le jeu rappellent Rubinstein ; enfin M. Hekking, d'Amsterdam, excellent violoncelliste au jeu sobre

THÉATRE DU CHATELET. **GRANDE SAISON DE PARIS**

Direction : G. ASTRUC & Cie

DU 6 AU 17 JUIN 1911

SIXIÈME SAISON RUSSE

organisée par M. SERGE DE DIAGHILEW

HUIT REPRÉSENTATIONS DE GALA

BALLETS RUSSES

MICHEL FOKINE, directeur chorégraphique. — ALEXANDRE BENOIS, directeur artistique.

COMPOSITION DE LA TROUPE :

NIJINSKY

Mmes TAMAR KARSAVINA, SOPHIE FEODOROWA, premières ballerines ;
VERA FOKINA, ANNA GACHEWSKA, LYDIA LOPOUKHOWA,
BRONISLAWA NIJINSKA, LUDMILLA SCHOLLAR, premières danseuses ;
NATACHA TROUHANOWA, première danseuse mime ;
MM. ADOLF BOLM, premier danseur classique ; ENRICO CECCHETTI, premier mime ;
GEORGES ROSAY, ALEXANDRE ORLOW, LÉONIDE LÉONTIEW, NICOLAS CREMNIEW,
IVAN KOUSSOW, premiers danseurs
et le Corps de Ballet, comprenant 85 danseurs et danseuses.

PROGRAMME

Premier Spectacle : *Mardi 6, Jeudi 8, Vendredi 9, Samedi 10 Juin.*

a) **L'OISEAU DE FEU**
Ballet Fantastique en 1 acte avec apothéose. — Musique de I. Stravinsky, *Décor et costumes de* A. Golovine.

b) **LE SPECTRE DE LA ROSE (Création)**
Poème de Théophile Gautier, *adapté par* J.-L. Vaudoyer *à "l'Invitation à la Valse" de* Weber, *instrumentée par* Berlioz. — *Décor et costumes de* L. Bakst.

c) **LA BATAILLE DE KERJENETZ**
Musique de N. Rimsky-Korsakow, *Panneau de* N. Rœrich.

d) **LA PÉRI (Création)**
Poème dansé. — Musique de Paul Dukas, *Décor et costumes de* L. Bakst.

e) **SADKO (Création)**
Tableau sous-marin (chant et danses). — Musique de N. Rimsky-Korsakow, *Décor de* B. Anisfeld, Mme Stepanova, MM. Zaporojetz et Issatchenko.

Deuxième Spectacle : *Mardi 13, Jeudi 15, Vendredi 16, Samedi 17 Juin.*

a) **SCHEHERAZADE**
Drame Chorégraphique en 1 Acte de L. Bakst. — *Musique de* N. Rimsky-Korsakow.

b) **NARCISSE (Création)**
Ballet Antique en 1 Acte de L. Bakst. — *Musique de* N. Tcherepnine. *Décor de* L. Bakst.

c) **PETROUCHKA (Création)**
Quatre Tableaux Chorégraphiques. — Musique de I. Stravinsky, *Décor et costumes d'*A. Benois.

Chorégraphie de M. FOKINE, Orchestre de 100 MUSICIENS.

PRIX DES PLACES : — Loges de face, la loge **400** fr. — Loges de 3/4, la loge **350** fr. — Loges de côté, la loge **250** fr. — Baignoires ouvertes de face, **200** fr. — Baignoires fermées de côté, **300** fr. — Baignoires de scène, **125** fr. — Balcon 1re rang, la place **40** fr. — Balcon 2me rang, la place **35** fr. — Orchestre (1re série), la place **30** fr. — Orchestre (2me série), la place **25** fr. — Galerie 1re rang, la place **20** fr. — Galerie face, la place **15** fr. — Galerie côté, la place **12** fr. — 1r Amphithéâtre (1r rang et face), la place **6** fr. — 1r Amphithéâtre (côté), la place **5** fr. — 2me Amphithéâtre (au bureau seulement) la place **3** fr. — 3me Amphithéâtre (au bureau seulement), la place **2** fr.

N.B. — A partir de la Galerie, on ne loue qu'au Châtelet.

THÉATRE DU CHATELET

GRANDE SAISON DE PARIS

DIRECTION
G. ASTRUC & Cie

DU 20 MAI AU 2 JUIN 1911

DIX REPRÉSENTATIONS DE GALA

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Mystère en cinq actes de GABRIELE D'ANNUNZIO

Avec la Musique de CLAUDE DEBUSSY

Décors et Costumes de M. LÉON BAKST — Mise en scène de M. ARMAND BOUR
Chorégraphie réglée par M. MICHEL FOKINE

DISTRIBUTION : Le Saint, Mme Ida Rubenstein ; La Mère Douloureuse, Mlle A. Dudlay de la Com.-Française ; La Fille malade des fièvres, Mlle Vera Sergine; L'Empereur, M. Desjardins, de l'Odéon; Le Préfet, M. Henry Krauss

150 Artistes.

350 EXÉCUTANTS —— 500 COSTUMES

Orchestre et Chœurs sous la direction de M. André Caplet
Chef des Chœurs et du Chant : M. D.-E. Inghelbrecht

1er ACTE : La Cour des Lys — 2e ACTE : La Chambre Magique — 3e ACTE : Le Concile des Faux Dieux — 4e ACTE : Le Laurier Blessé — 5e ACTE : Le Paradis.

PRIX DES PLACES :

Loges de face (8 places)	La loge	400 fr.
„ de 3/4 (7 places)	„	350
„ de côté (6 places)	„	250
Baignoires de face (5 places)	„	200
„ de côté (8 places)	„	300
„ de scène (4 pl.)	„	125
Balcon premier rang	La place	40
„ deuxième série	„	35
Orchestre première série	La place	30 fr.
„ deuxième série	„	25
Galerie premier rang	„	20
„ face	„	15
„ côté	„	12
1er Amphithéatre (1er r. de face	„	6
„ (côté)	„	5
2e „ (au bureau seulem.)	„	3
3e „	„	2

N.B. — Pour la premiere représentation, les prix sont augmentés. — A partir de la Galerie on ne loue qu'au Châtelet.

et classique, dont la seconde séance, avec M. Casella, valut la première, car elle nous révéla Mme Hekking, cantatrice distingué et agréable, très adéquate aux lieder de Fauré et d'Enesco.

Au second plan des pianistes, nous aperçevons Mme Hiard-Kuehn dont il y a peu à dire, Mlle Veluard, qui est en train de prendre un des tout premiers rangs et compose ses programmes aussi intelligemment qu'elle les joue, M. Eustration, très jeune et très musicien, Mlle Marguerite Laeuffer, aux doigts jeunes et excellents, M. Gabriel Basset, vigoureux mais pressant les mouvements, etc. Citons enfin Miss Margaret Mac Craney, violoniste bien douée mais manquant encore d'aplomb et d'autorité.

Signalons aussi deux curieuses séances. L'une donnée par M. Jean d'Adrien et montrant les réalisations chorégraphiques de la G. R. Nous nous y arrêterons longuement dans notre numéro de Juin, d'autres organisées par M. Lapauze à l'Exposition Ingres, et qui consista à faire entendre Kubelik sur le fameux *violon d'Ingres !* A vrai dire ce violon a paru un peu pauvret ; il fallait Kubelik pour en tirer un bel adagio. Saura-t-on jamais la vérité sur ce violon d'Ingres ?

Enfin, et en toute dernière heure voici la Société Bach, qui donne un des plus beaux concerts de l'hiver. Des artistes de tout premier ordre, comme M.M. Cortot, Plamondon, Reder avaient prêté leur concours à cette excellente manifestation d'art ancien. On peut dire que cette fois, et particulièrement sous l'influence des œuvres gaies de Bach, telle le cantate de Pan, le style de ces exécutions rétrospectives se dégage définitivement des préjugés qui le rendaient jusqu'ici ennuyeux et terne. Le grand mérite de Bret aura été de mener cette musique défunte jusqu'au seuil d'une vie nouvelle.

CONCERT DE DANSE TROUHANOVA. — Faire pénétrer dans le Châtelet 10,000 personnes, n'est pas donné à tout le monde. Mme Trouhanova en a fait dernièrement l'expérience et je crois que l'aimable danseuse doit avoir sur la conscience pas mal de remords en songeant aux tristes effets de la bagarre insensée dont elle fut cause. Cela ne l'empêche pas de danser en ballerine avertie, suivant de loin les traces d'Isadora, évitant le sensualisme de Regina, et cherchant entre la mimique et le ballet convenu une sorte de compromis qui ne manque ni de charme ni de souplesse. M. Quinault qui la soutenait dans ses évolutions, a de l'allure. Il est à retenir pour le jour où la mode ferait renaître la chorégraphie du XVIIe siècle, genre Pécour.

L'ORFEO DE MONTEVERDE. — Au Théâtre Réjane, dans les décors de l'Oiseau Bleu, M. Lelubez, l'ardent défenseur de toutes les belles choses, nous conviait à la première représentation, en France, de l'Orfeo de Monteverde. Retenons bien cette date du 2 mai 1911,

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

via Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare

Services rapides tous les jours et toute l'année (*Dimanches et Fêtes compris*)

DÉPARTS DE PARIS-SAINT-LAZARE :

à 10 h. 20 matin (1re et 2e Cl.) et à 9 h. 20 soir (1re, 2e et 3e cl.)

DÉPARTS DE LONDRES :

VICTORIA (Cie de Brighton) à 10 h. matin (1re et 2e cl.) et à 8 h. 45 soir (1re, 2e et 3e cl.).

LONDON-BRIDGE à 9 h. 50 matin (9 h. 25 le Dimanche) (1re et 2e cl.) et à 8 h. 45 soir (1re, 2e et 3e cl.)

elle est historique. Nous avons pu, enfin, non seulement entendre, mais voir cette œuvre, une des plus étonnantes qu'ait produite le génie ! Il y aurait beaucoup à dire sur cette mise au théâtre, où tant de bonnes volontés, et tant d'art se sont associées pour nous laisser une impression durable et le désir d'entendre non plus des coupures, mais le tout. Tous nos compliments à M. Lelubez d'abord, le héros de cette manifestation, puis à Mme Croiza, et enfin à M. Labey qui dirigeait avec style l'orchestre confié à ses soins et encore à Mme Labey, dont la réalisation au clavecin a été parfaite. De tout ceci il faut retenir, qu'une pièce italienne de 1607, a pu emballer un public parisien de 1911, dans des décors d'une œuvre de Maeterlinck, dessinés par des russes ! Voilà qui inquiétera peut-être les défenseurs du sens historique, mais qui prouvera en faveur de la vie éternelle de l'Art. Cette représentation est une étape vers une véritable restitution de l'Orfeo et décidera il faut l'espérer, M. d'Indy à remettre l'œuvre entière en partition.

F. Guérillot.

Province

Louons **Abbeville** de son zèle décentralisateur : Pugno y magnifie Beethoven, Schumann, Chopin et Franck, M. de Wailly y révèle la 4me Symphonie en ut mineur de H.-J. Rigel (1741-1799), et les jeunes gloires du Conservatoire de Paris, MM. Tirmont, Leuliet, Gayraud, Tinlot, Michelen, Benedetti, Limonot et Barrier, escortant Mme Ganteri, de l'Opéra-Comique, y viennent faire œuvre utile de vulgarisation. **Dunkerque** se montre fidèle à sa belle Société de Musique de chambre qui vient de reprendre la série de ses auditions si bien accueillies l'an dernier. Ses brillants interprètes Mme et M. Vermeulen, MM. Vincke, L. Doudeyne et F. Doudeyne corseront leurs programmes classiques de quelques révélations empruntées à la savoureuse école russe. **Arras** s'enorgueillit d'une Société Philharmonique prospère et fête la première audition du Quatuor Leleu, Sergeant, François et Denis avec le concours du pianiste Blondel, tandis que **Douai** s'honore de posséder en M. Cuelenaere un musicien actif qui dirige avec talent et autorité l'Harmonie Municipale et les Concerts populaires et parvient à obtenir des exécutions excellentes de la Symphonie en ut mineur de Beethoven et de Psyché de Franck tout en offrant à son public des solistes de choix tels que Mlle Yvonne Gall et le violoniste Bilewski. L'Ecole nationale de musique de **Caen** clôture sa saison de concerts classiques, sous la direction de M. Mancini, par l'exécution de Phaéton, d'un concerto de Haendel et de l'Ouverture de la Grotte de Fingall.

Cependant la Haute-Saône s'agite et " fait retentir les airs " de joyeux accents : à **Vesoul,** la Société de la Ligue fraternelle des enfants de France organise un concert avec le concours d'un orchestre d'amateurs, discipliné par M. Lanzoni, la " Chorale " dirigée par M. Favot donne au Théâtre ses auditions annuelles réservées aux membres honoraires, la " Société des trompes " obtient un vif succès et les élèves du Lycée Gérôme, entraînés par l'émulation, ont pu donner avec leurs seuls éléments artistiques une matinée où s'est fait entendre leur orchestre et où a été représentée une opérette d'Offenbach ; à **Gray,** M. Sauvage conduit à la victoire la Société Philarmonique et voici que les Sapeurs-pompiers de **Port-sur-Saone** viennent de s'unir à la Lyre Portusienne pour donner des concerts plus nombreux et plus éclatants sous la direction de M. Brule. Le théâtre de Cherbourg, tragiquement privé de son directeur M. Focheux a été administré par sa troupe, constituée hâtivement

en association, et cette gestion collective a donné les plus brillants résultats. Le concert de l'Alliance Française y fut également couronné de succès.

C'est au théâtre Graslin de **Nantes** que les amateurs de nouveautés doivent se rendre pour assister à des créations : ils y entendront la Glu de Gabriel Dupont et la première audition en France d'un poème allégorique " Le Songe d'une nuit d'hiver " mis en musique par l'excellent compositeur belge A. de Boeck. L'Association nantoise des grands concerts a fait entendre Ysaye ; le trio Hallez-Muller-Jaudin a donné le Concert de Chausson et l'audition organisée par Georges Enesco et Magdalena Tagliaferro a reçu un enthousiaste accueil. **Saumur** se désintéresse un peu des questions musicales ; Mars et Apollon se fréquentent trop rarement. Les artistes s'y produisent donc avec quelque hésitation : MM. Boucherit, Armand Ferté et Mme Marie Robert ont eu ce courage qui mérite d'être signalé. Grâce à Rhené-Bâton, les Concerts d'**Angers** continuent à triompher : après l'interprétation du Ménétrier de Max d'Olonne par Enesco, une parfaite exécution de la Damnation de Faust fut donné avec le concours de MM. Plamondon, Tordo, Eyraud, de Mlle Lindsay et de la Chorale Ste Cécile. Quelques étoiles parisiennes apparaissent au ciel de **Poitiers** : Risler triomphe en compagnie de Speranza Calo, tandis que Wurmser et Hekking, assistés de Mlle Odette Le Roy, fanatisent le public par leurs interprétations de Chopin, Schumann, Chabrier et Fauré. Le violoncelliste Marneff se fait applaudir à **Clermont** au concert Soulacroup, tandis que la jeune société symphonique du Conservatoire, dirigée par M. Claussmann, donne avec le plus vif succès son second concert. La Société Philharmonique de **Roanne** permet à Mme Ferrari de connaître la gloire et à M. André Hekking de jouer les Papillons de Popper. **Moulins** s'instruit en écoutant M. Landormy analyser dans une brillante conférence le génie de Beethoven. Vif succès pour le conférencier qui prend part également à l'intermède musical qui illustrait sa causerie. Les mélomanes de **Lyon** applaudissent successivement Kubelik, Henri Expert, Louis Vierne, Ferté et Mlle Janssen, prophétesse en son pays, mais lorsque la Rapsodie espagnole de Ravel fait son apparition aux Grands Concerts, tous les assistants se regardent avec épouvante et la critique locale hurle d'effroi. **Bordeaux** se renferme dans un silence que troublent seules quelques exécutions de musique religieuse. **Pau** s'émerveille de la belle voix dramatique de Mme Nina Rati qui défend la Glaneuse de Fourdrain, cependant que la Schola Cantorum exécute la Passion selon St Jean, que M. Alonso révéle quelqes fragments de son opéra inédit intitulé Don Juan Ténorio et que les concerts classiques de Brunel clôturent leur excellente saison. La Marie-Madeleine de Massenet fait la conquête de **Carcassonne** : 130 exécutants en détaillent les grâces au public de la Société des Concerts Symphoniques ravi de cette révélation. Et **Millau** se congratule d'avoir pu additionner les éléments orchestraux et choraux de la Symphonie Amicale, de l'Orphéon et de la Société des Montagnards, de la Musique Municipale, d'amateurs de la ville et d'excellents instrumentistes de Montpellier, de Toulouse et de Rodez pour faire entendre aux Millavois " Cavalleria Rusticana. " Un si considérable effort d'art n'aura pas été inutile : on nous affirme en effet que l'Intermezzo a été bissé !...

Belgique

Les quatre concerts de la *Libre esthétique* ont été, comme toujours, parmi les plus intéressantes séances de la saison. Le dernier surtout fut brillant. Mlle Blanche Selva y prêtait son concours. Cette artiste, géniale, en vérité, sait donner aux œuvres qu'elle joue une intensité

ŒUVRES DE

S. B. SCHLÉSINGER

PIANO

Etude en ut mineur	1.75
Impromptu-Caprice	2.00
Marche Nuptiale	2.00
Nocturne	2.00
Novelette	1.75
Feuille d'Album	1.50

PETIT ORCHESTRE

Marche Nuptiale. Petit orch. Partition	3.00
Matériel	2.50
Parties supplémentaires	0.50
Novelette. Petit orchestre. Partition	3.50
Matériel	5.00
Parties supplémentaires	0.50

GRAND ORCHESTRE

Etude en ut mineur. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Impromptu Caprice. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Marche Nuptiale. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Nocturne. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50

MÉLODIES, ROMANCES

Ariel
A ma Bien-Aimée
Aubade
Ave Maria
Chanson des Petits Souliers
Chanson (O ma Charmante)
Chevauchée
D'une Prison (1 en ré bémol)
— (2 en mi bémol)
Feuilles d'Album
L'Heure exquise
Lettre à Ninon
La mort d'un Enfant
Page d'Album
Ne pleure pas ma Blonde
Le plus doux chemin
La première Larme
Sirène
Toujours

1er *Reuceuil de Mélodies* (25 Mélodies) 3e éd.

1. Un grand Sommeil
2. Le Rideau de ma Voisine
3. Salut à toi.
4. D'une Prison
5. La mort d'un Enfant
6. L'heure exquise
7. Les Présents
8. Ces doux Yeux
9. Aubade
10. Ariel
11. Page d'Album
12. Chanson (O ma Charmante)
13. A ma Bien-Aimée
14. Toujours
15. La première Larme
16. Sirène
17. Lettre à Ninon
18. La mort d'un Enfant (avec violon obligé).
19. La Première
20. Le plus doux Chemin
21. Chanson des Petits Souliers
22. Chanson Lithuanienne
23. Avec un Bouquet
24. Crépuscule
25. Crépuscule (avec alto obligé).

A.Z. MATHOT Editions littéraires et musicales

11, rue Bergère, PARIS.

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

11, RUE BERGÈRE
PARIS

—

Téléphone 234-31

11, RUE BERGÈRE
PARIS

—

Téléphone 234-31

EXTRAIT DES STATUTS

ART. I. Une Société est formée sous le nom de *Société Musicale Indépendante* entre les soussignés qui en composent le Comité et tous ceux qui, par la suite, adhéreront aux présents Statuts.

ART. II. — Le siège de la Société est à Paris, 11, rue Bergère.

ART. III. — La Société a pour objet de faire connaître par l'exécution, les œuvres de la musique moderne, française ou étrangère, éditées ou non, sans aucune exception de genre, ni de style.

ART. IV. — La Société comprend :

1° Des Fondateurs, ayant versé à titre de don une somme minimum de 500 fr.

2° Des Sociétaires, versant une cotisation annuelle de 30 fr. exigible au début de chaque exercice et susceptible d'être rachetée par un versement unique de 300 fr.

ART. V. — Tout sociétaire a le droit de proposer ses œuvres pour l'exécution.

ART. IX. Chacun des Sociétaires aura droit à trois places pour chaque concert. Chaque Membre Fondateur aura droit à trois places réservées et à deux invitations pour chaque concert.

ART. XII. — La Société, poursuivant un but purement artistique, ne pourra disposer des fonds recueillis par souscriptions, cotisations ou dons, que pour étendre sa sphère d'action. Tout excédent de recettes, à l'expiration d'un exercice, sera intégralement affecté à l'organisation de concerts supplémentaires.

L'administration artistique de la *Société Indépendante* est assurée par le Comité soussigné, sous la Présidence effective de M. GABRIEL FAURÉ, Directeur du Conservatoire.

Le Comité :

GABRIEL FAURÉ, LOUIS AUBERT, ANDRÉ CAPLET, ROGER DUCASSE, JEAN HURÉ, CHARLES KOECHLIN, MAURICE RAVEL, FLORENT SCHMITT, EMILE VUILLERMOZ.

Secrétaire général : A.-Z, MATHOT.

Envoyer les adhésions, les souscriptions, les manuscrits et les demandes d'exécution au Secrétariat général de la Société, 11, Rue Bergère. Téléphone 234-31.

Les prochains concerts auront lieu SALLE GAVEAU aux dates suivantes :

12me concert : 24 Avril
13me concert : (sans noms d'auteurs) **9 Mai**
14me concert : (orchestre) **23 Mai.**

exceptionnelle, une vigueur, une vie expressive combien rares chez les virtuoses modernes ! Elle révéla *Trois Suites* ; l'une d'*Albert Roussel*, d'une atmosphère infiniment délicate et subtile ; l'autre de *M. P. Le Flem* : le *chant des Genêts*, de belle évocation champêtre ; la troisième, toute lumineuse et rutilante, de *M. de Séverac*, *Cerdaña*. Les *Variations*, *Interlude* et *Finale* de *Paul Dukas* sur un thème de *Rameau* trouvèrent aussi en Mlle *Selva*, l'interprète idéale. Quelques mélodies furent chantées par la bonne cantatrice Mme *Marie-Anne Weber*, accompagnée par *Octave Maus*, l'inlassable et dévoué champion de la musique française moderne, en Belgique, l'homme à qui nous devons les plus chères révélations, et cette joie de voir hautement triomphante chez nous la sensibilité, la culture latines. *Marie-Anne Weber* avec émotion, fit entendre : *Childe Harold* (poème de H. Heine) musique de P. de Bréville ; *Invocation*, de Roussel ; *Au long des Sables clairs* (poème de Jean Dominique), de Victor Buffin, dont un poème symphonique fut récemment applaudi aux Concerts Ysaye ; *Soir*, poème de René Lyr, musique de Victor Vreuls. Le plus vif succès couronna le cycle ainsi terminé.

— Le quatuor *Zoelner* a donné ses trois concerts de fin d'année. Trois séances intéressantes : la 1re consacrée à Beethoven, la 2e à *Brahms*, la 3e à César Franck et Debussy. Artistes jeunes, pleins d'entrain, de courage, avec le désir de la perfection. De l'unité soutenue, surtout dans le difficultueux quatuor de Debussy. Bref : promesse certaine pour l'avenir. —

— La jeune violoniste argentine *Lea Epstein*, élève du maître Thomson s'est fait entendre dans un récital à la *Grande Harmonie*, avec succès.

— A la *Grande Harmonie* également, le Récital de piano de M. *Edouard Bernard*, le brillant pianiste des concerts Lamoureux, et celui de Mlle *Hélène Dinsart*. — M. *Widor* est venu inaugurer les orgues, construites par M. *Kerkhofs*, à l'Eglise St. Michel. Une foule de dilettantes et de musiciens, au nombre desquels se trouve la plupart des organistes de Belgique, écouta avec recueillement le Maître, déployant de puissantes harmonies, majestueusement. — *Charles Mélant* a vu représenter un quatrième ouvrage : *L'ami du Roi*, libretto de Lucien Solvay. Au Palais des Arts. Un même succès accueillit cette nouvelle production du fécond compositeur. Rappelons que cet hiver, il a écrit : *Le miroir aux Alouettes*, *Les Images*, *Sœur Louise* (représentés à l'Alcazar et au Théâtre lyrique) et *L'Ami du Roi*. — A la *Schola Musicæ*, 90 rue Gallait, samedi 20 mai, un récital sera donné par M. *Fernand Charlier*, violoncelliste. Au programme, Boccherini, Händel, de Caix d'Hervelois (Béon), Victor Vreuls, St. Saëns, David Popper et de Swert. Le 14 mai, 3e audition d'élèves. — Le quatrième concert *Durant*, consacré aux œuvres de *Franck* fut pour le chef d'orchestre l'occasion d'un vrai triomphe. *A. de Greef* y prêtait son concours. — Au sixième concert *Ysaye*, sous la direction de Mengelberg, *Marc Hambourg* fit valoir son jeu puissant et fougueux. On y entendit pour la première fois : *La Forêt et l'oiseau*, poème symphonique de *Théo Ysaye*, dans une note bien moderne. — Le maître *Cæsar Thomson* avait annoncé un récital pour le 12 mai, au Conservatoire ; un accident léger le force à le reporter à une date ultérieure. — Mlle *Demont*, cantatrice, élève de Mlle *Henriette Lefebure* offre un récital, dont nous rendrons compte dans le n° prochain. Une autre élève de Mlle *Lefebure*, Mlle *Hamburger*, s'est fait applaudir récemment dans *Elisabeth*, au Conservatoire. —

— On annonce comme certaine la nomination de *Sylvain Dupuis* à la direction du Conservatoire Royal de Liège ; et son remplacement à l'orchestre de la Monnaie par *Otto Lohse*, l'éminent chef wagnérien. Nos félicitations !

— La onzième saison de la direction Kufferath et Guidé, a été célébrée dans la presse, qui annonce qu'outre des créations nombreuses, 39 ouvrages du répertoire ont été montés formant un ensemble de **272** spectacles. Les œuvres nouvelles furent au nombre de huit ! Citons-les : *Ivan-le-terrible*, de Gunsbourg, *Quo Vadis ?* de Nougués, *La Glu* de Dupont, *Manon*

de Puccini, Le *Feu de la St. Jean*, de Strauss, l'*Enfance du Christ* de Berlioz — ces deux dernières ont en *quelques* représentations seulement; *Ceci n'est pas un Conte*, de Stiénon du Pré; *Hopjes et Hopjes*, ballet de Lauweryns. Soit un total de **4** actes intéressants et artistiques, pour tant d'autres à gros rapport (les œuvres viables !) Je lis sous la signature très autorisée et courageuse de *L. S.* dans le *Ménestrel*, cette appréciation peu sévère sans doute, mais combien significative :

" Ce festival couronne dignement, avec les dernières représentations d'*Orphée*. de *Salomé* et d'*Elektra*, une saison théâtrale *fructueuse* [1] et singulièrement éclectique. Certes, on trouvera peut-être que le répertoire de M. Puccini a tenu, dans le programme de cette saison, une place excessive; mais, outre qu'il y aurait quelque cruauté à reprocher à des directeurs de théâtre de monter des *œuvres médiocres, mais qui "font recette,"* le désir que manifeste *in extremis* la direction de la Monnaie d'expier ces très excusables faiblesses en offrant au public des gages de son amour pour l'art, est trop évident pour que nous ayons le courage de lui tenir rigueur. "

Ajoutons que la seule œuvre nationale est l'acte de M. le Baron Ludovic Stiénon du Pré : " Ceci n'est pas un conte. "

Nécrologie. — La pianiste appréciée, Madame Erich Stadelhof, née *Henriette Van Dooren*, sœur du brillant virtuose belge, *Arthur Van Dooren*, qui fut applaudie plusieurs fois tant en Belgique, qu'en France, en Allemagne et en Hollande, dans des concerts où elle jouait avec son frère, vient de mourir inopinément à Bruxelles. — Nous présentons à sa famille douloureusement éprouvée, et en particulier à notre ami *Van Dooren*, l'expression de nos plus vives condoléances. —

GAND. — Au programme du 3e concert d'abonnement du Conservatoire, diverses œuvres de Bach (notamment le concerto de violon en *mi*, où le virtuose exquis qu'est M. Albert Zimmer s'est fait chaleureusement applaudir) et la Neuvième symphonie de Beethoven, très convenablement exécutée par l'orchestre et les chœurs du Conservatoire dirigés par M. Mathieu; le solo était confié à l'excellent basse M. Louis Frœlich, professeur au Conservatoire de Genève.

L'A Capella gantois a rendu hommage au compositeur français Théodore Dubois en un festival favorablement accueilli : exécution remarquable, sous la direction de M. Hullebroeck, de la *Marche héroïque de Jeanne d'Arc* (1888), de deux motets, et de l'oratorio *les Sept paroles du Christ* (1867), avec le concours du baryton Jan Reder et du ténor Léon Vanderhaegen, deux beaux chanteurs de style, et de Mlle Eugénie Nuyttens, soprano dramatique d'avenir. Musique plus dramatique que religieuse, mais distinguée et agréable. Le public a longuement ovationné le vieux maître qui assistait au concert.

PAUL BERGMANS.

COURTRAI. — M. Paul Bergmans, notre éminent correspondant gantois, a donné au *Cercle Historique et Archéologique* une conférence. Le Journal de Roubaix en rend compte en ces termes :

" M. P. Bergmans, de Gand, un causeur à la parole aisée et à l'expression brillante, fait " dans la première partie de sa conférence la revue du Courtrai musical d'avant le XVIIIe siè- " cle... (suit l'analyse)... Tout cela est raconté d'une façon charmante avec verve et humour, " et parsemé d'anecdotes historiques qui prouvent combien M. Bergmans possède à fond le " sujet qu'il traite..."

LIÉGE. — Beaucoup de petites séances, peu de Soirées marquantes : tel est le bilan du dernier mois.

Citons les sommets seulement : un récital Kubelik où la technique joua le grand rôle et

enthousiasma par une surprise que renouvelle chaque fois le grand violoniste ; le Festival belge de M. Jules Debefve, dans lequel on applaudit chaudement l'ouverture de l'*Enfance de Roland* d'Emile Mathieu et la *Ballade* de Jan Block. La *Légia* exécuta merveilleusement deux chœurs de Carl Smulders et de Léon Dubois. Mais le grand, le profond succès de cette soirée alla à la pianiste, Mme Blanche Selva dans les Variations symphoniques de Franck.

L'école belge fut magnifiée aussi en une superbe conférence de M. René Lyr sur *la Forêt*, encadrée d'exécutions d'œuvres pour la plupart inédites : la *Fantaisie* — très sylvaine — de M. Maurice Jaspar, des mélodies de Charles Hénusse et d'Eugène Samuel, dans lesquels M. Lyr salue de beaux compositeurs dont la musique impressionne, en effet, par une rare originalité.

Le second concert de la Société Bach fut donné à l'orgue de l'église protestante par M. Guillaume Waitz, l'un des derniers disciples du maître Guilmant : la pureté, la noblesse de style de l'organiste le rend digne d'être l'interprète du Maître des Maîtres.

ANVERS. — La société des Nouveaux Concerts à brillamment cloturé sa série d'auditions par un programme consacré à des musiciens nationaux : Emile Mathieu, qui dirigea l'ouverture de son *Enfance de Roland*, Joseph Ryelandt, dont l'*Idylle mystique* charma infiniment, Peter Benoit. Sous la direction du beau mélodiste Mortelmans, leur chef dévoué, l'orchestre et les chœurs furent parfaits.

Dr. Dwelshauwers.

Etranger

LEIPZIG. — La musique sacrée, est ici représentée par les séances hebdomadaires données en l'église Saint-Thomas par *Thomaner-Thor* composé des élèves de l'école St-Thomas. On y exécute chaque samedi, de délicieux motets, psaumes, fragments de cantates, etc. C'est un vrai régal artistique. Puis par concerts du *Bach-Verein*, dirigé par K. Straube. On y a entendu cette année un opéra de Händel (Belzasar). Cette exécution fut assez satisfaisante. Au contraire, celles qu'on y présente des œuvres de Bach sont fréquemment médiocres. Nous y avons entendu l'an dernier la *Passion selon Saint Mathieu* et l'*oratorio de Noël* tristement rendus. Et comme nous nous hasardions à émettre quelques objections quant aux tempi, toujours traînant et sans rythme, à l'emploi des instruments, etc. on nous a répondu avec un air de pitié : " comment voulez-vous donc qu'un Français comprenne quelque chose à notre J. S. Bach ! " — Ici à Leipzig subsiste toujours le préjugé que le Français n'est capable d'écrire que des opéras-comiques et des badineries musicales. Qui connaît César Franck en Allemagne ? Ses variations symphoniques exécutées pour la première fois à Leipzig par une excellente pianiste bruxelloise, Suzanne Godenne, furent une révélation pour le public lipsien.

Nous ne parlons évidemment pas des nombreuses sociétés chorales de la ville qui donnent fréquemment des concerts assez intéressants, réservés en majeure partie, aux œuvres des contemporains. Nous citerons cependant le *Chœur philharmonique* qui participe aux concerts Winderstein ; il est dirigé par Richard Hagel, ancien chef d'orchestre de l'opéra de Leipzig, que des raisons étrangères à l'art ont éloigné de ce poste. Sous la direction intelligente de son jeune chef, le *Chœur philharmonique* accomplit des progrès sérieux. Après avoir fait entendre l'année dernier ? *Lernt lachen*! de C. Bleyle, le *Déluge* de Saint-Saëns, *Roméo et Juliette* de

Berlioz, la nouvelle société a exécuté cette hiver la *Totentanz* de Félix Woyrsch, œuvre intéressante.

Les concerts Winderstein, la troisième des grandes associations musicales de la ville offrent au public des exécutions satisfaisantes mais présentent un choix d'œuvres assez restreint. Le chef d'orchestre, Hans Winderstein a dirigé cet hiver les *Impressions d'Italie* de Charpentier, *Festklänge* de Liszt, un concert R. Strauss (*Heldenleben*, *Till Eulenspiegel* et *Tod und Verklärung*), prélude du *Déluge*, *Faust-Symphonie* de Liszt, fragments du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, *Manfred* (avec L. Wullner) 2e symphonie de Strässer, marche d'Elgar, ouverture de Scheinpflüg, 5e de Beethoven, concerto grosso d'Haendel. Comme solistes : Joan de Manen (concerto de Max Bruch en sol min.) ; concerto de Liszt en la (Elza de Grave), concerto de Brahms pour violon (May Harrison), et pièces de Tschaïkowsky, lieder de Strauss (Ellen Beek), concerto de Bleyle pour violoncelle (H. Kiefer), œuvre de valeur nulle ; airs de *Titus* et de *Rienzi* (Marg. Preuse-Matzenauer), etc.

Parmi les trop nombreux récitals, signalons les suivants, intéressants, données avec le concours de l'orchestre Winderstein. Anny Eisele a donné une interprétation satisfaisante des concertos de Grieg et Mozart (ré mineur) ; Juscha Sussmann a exécuté les concertos de Brahms et Mendelssohn (violon) ; à signaler tout spécialement le concert donné par la jeune pianiste Suzanne Godenne, de Bruxelles, une bonne interprétation du 4e concerto de Saint-Saëns et des variations symphoniques de C. Franck. Cette pianiste pourra prendre place parmi les grands artistes, après avoir affiné son jeu encore trop saccadé ; mais elle est jeune encore et son talent promet.

Un certain Eduard Urban a dirigé (?!) un concert orchestral portant au programme *Roméo et Juliette* de Tschaïkowsky, les *Préludes* de Liszt et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. C'était bien médiocre ! Heureusement les solistes offraient plus d'intérêt ; Jos. Weiss, qui a exécuté son concerto de piano en la, et A. Sanden qui a chanté du Pfitzner et du Savenau. Le meilleur pianiste que nous ayons entendu en récital fut certes A. van Roessel ; sa version du concerto en la et de la fantaisie hongroise de Liszt fut remarquable. L'orchestre était dirigé par un jeune kapellmeister de valeur, Hanns Avril qui assumait, outre la direction des œuvres sus nommées, celle du *Tasso* et d'*Orphée* de Liszt. Citons encore les concerts donnés par Paula Koenig (variations de Franck et concerto en mi de Chopin), Jani Szanto (concertos pour violon de Stojanowits, Vieux temps ré min.), Daniel Berlino (2e concerto de Saint-Saëns, etc.)

Les séances de musique de chambre, récitals de piano, de violon, de chant, etc. sont innombrables, nous ne citerons que les plus intéressantes : séances du quatuor Bruxellois, du quatuor tchèque, trios Von Bosc, récitals Sascha Culbertson, Friedmann, Jaques Dalcroze, Scriabine, E. von Voigtlander, Willy Burmeester, Lula Mysz-Gmeiner, Gura, Lamond, von Vecsey, Elly Ney, Bruno Huize, Jos. Weiss, quatuor Rebner, S. Dessoir, Julia Culp, H. von Lopuska, M. von Zadora, Pugno-Ysaye, Wüllner, Emile Sauer, Alex Schmuller, Léonid Kreutzer, etc.

La plupart des ces récitals sont organisés par la maison Eulenburg.

Nous avons réservé pour la fin de notre chronique la séance musicale qui a obtenu le plus de succès. Il s'agit de l'exécution *intégrale* (700 exécutants dont 140 musiciens) du *Requiem* de H. Berlioz, œuvre colossale qui a remporté un succès exceptionnel. Et c'est encore à Georges Göhler que revient le mérite d'avoir mis au point et présenté au public lipsien cette fresque magistrale, unique dans la littérature musicale. Quelle œuvre, quelle conception grandioses ! Ce fut une solennité inoubliable, une jouissance artistique unique ! En l'espace de trois semaines on a exécuté à Leipzig la *Damnation de Faust*, le *Requiem* et la *Fantastique !* " Ces chers

CONCERTS ANNONCÉS

SALLES GAVEAU

Grande Salle

15	Mai.	— Cercle Musical	soirée
16	„	— Concours Musica	matinée
16	„	— Association des Elèves des Ecoles de Commerce	soirée
17	„	— Concours Musica	matinée
17	„	— M. Ménardi	soirée
18	„	— Concours Musica	matinée
18	„	— Cercle Musical et M. G. de Lausnay	soirée
19	„	— Concours Musica	matinée
19	„	— M. Jacques Thibaud	soirée
20	„	— Concours Musica	matinée
20	„	— Société Nationale	soirée
21	„	— M. Pugno (avec orchestre)	matinée
22	„	— Mlle Morhange (avec orchestre)	soirée
23	„	— Sté Guillot de Sainbris	matinée
23	„	— Société Musicale Indépendante	soirée
24	„	— Concert Franco Slave	soirée
25	„	— Harmonie Express de l'Est	matinée
26	„	— Mesdames Jumel & Legrand (audition d'élèves)	soirée
27	Mai.	— M. Pinell (avec orchestre)	soirée
28	„	— Société "La Couturière"	matinée
29	„	— M. Pond	soirée
30	„	— Fondation Sachs, (orchestre)	soirée
			soirée
31	„	— Concert Lazaro	soirée
2	Juin.	— Société Haendel	soirée
8	„	— Chant Choral à l'Ecole	matinée
15	„	— Gala de l'Union des Femmes de France	soirée

Salle des Quatuors

15	Mai.	— Les Elèves de Mme Marty (chant)	soirée
18	„	— Les Elèves de M. et Mme Canivet (piano)	matinée
19	„	— Concert Schramm	soirée
20	„	— Les Elèves de Mlle Sadler (piano)	matinée
23	„	— Concert Companyo	soirée
24	„	— Concert Schramm	soirée
28	„	— Les Elèves de M. Arnould (piano)	matinée

SALLE ERARD

15	Mai.	— M. THALBERG (Piano)	9 heures du soir
16	„	— M. FERTE (Piano)	9 heures du soir
17	„	— M. SCHIDENHELM (Piano)	9 heures du soir
18	„	— M. GALSTON (Piano)	9 heures du soir
19	„	— M. JOHN POWELL (Piano)	9 heures du soir
20	„	— Mme. GARENINE (Chant)	9 heures du soir
21	„	— Mme DE MARLIAVE (Matinée d'élèves)	1½ heures du soir
22	„	— M. DIMITRI (Audition d'élèves)	9 heures du soir
23	„	— Mlle J. LAVAL (Violon)	9 heures du soir
24	„	— M. PADEREWSKI (Piano)	9 heures du soir
25	„	— SOCIETE ACADEMIQUE DES ENFANTS D'APOLLON (Matinée)	2 heures
26	„	— M. GARES (Piano)	9 heures du soir
27	„	— Concert au profit de l'UNION VALENCIENNOISE	9 heures du soir
28	„	— Mlle RENIE (Matinée d'élèves)	1½ heures
29	„	— M. PADEREWSKI (Piano)	9 heures du soir
30	„	— M. DORIVAL (Piano)	9 heures du soir
31	„	— M. V. GILLE (Piano)	9 heures du soir
1	Juin.	— M. BRAUD (Audition d'élèves)	9 heures du soir
2	„	— M. PADEREWSKI (Piano)	9 heures du soir
3	„	— Mlle MORSZTYN (Piano)	9 heures du soir
6	„	— M. BERNY (Piano)	9 heures du soir
7	„	— M. DANVERS (Piano)	9 heures du soir
8	„	— M. GEORGES HESSE (Piano)	9 heures dn soir
9	„	— M. DE RADWAN (Piano)	9 heures du soir
10	„	— Mme DE MARLIAVE (Audition d'élèves)	9 heures du soir
11	„	— Mme BAZELAIRE (Matinée d'élèves)	1½ heures
12	„	— Mme BEX (Audition d'élèves)	9 heures du soir

CONCERTS ANNONCÉS

(SUITE)

SALLES PLEYEL

Grande Salle

15 Mai. — Mme Roger Miclos Battaille . 3 h.
15 „ — La Société des Instruments anciens . . . . . 9 h.
16 „ — Mr E. M. Delaborde . . . 9 h.
17 „ — Mme de Wieniawska (2me Séance) . . . . . 9 h.
18 „ — Mme Coedes Mongin . . . 9 h.
19 „ — La Société des Concerts Mozart (3me séance) . . . 9 h
20 „ — Mlles Dorning . . . . . 9 h.
21 „ — Mlles A. et L. Cortot (Eleves). 1 h.
22 „ — Mme Legrix . . . . . 9 h.
23 „ — Mlles Montmartin. . . . . 9 h.
24 „ — Mme de Wieniawska (3me séance) . . . . . 9 h.
25 „ — Mlle C. Boutet de Monvel (Elèves) . . . . . 1 h.
26 „ — La Société des Concerts Mozart (4me séance) . . . 9 h.
27 „ — Mlle Stibbe . . . . . 9 h.
28 „ — Mme Ed. Lyon (Elèves) . . 1 h.
29 „ — Mr J. Wieniawski . . . . 9 h.
31 Mai. — Mlle Pièchowska . . . . . 9 h.

1 Juin. — La Société Nation. de musique 9 h.
2 „ — La Société des Concerts Mozart . . . . . 9 h.

Salle des Quatuors

16 Mai. — Mlle M. Davan (Elèves) . . 1 h.
16 „ — La Société de Musique Nouvelle (6me séance) . . . . 9 h.
18 „ — Mme Wollenweider (Elèves) . 1 h.
20 „ — Mme G. Montel . . . . . 9 h.
21 „ — Mlle H. Debrie (Elèves) . . 1 h.
22 „ — Mr Léon Parent . . . . . 3 h.
23 „ — Mme P. Vizentini (Elèves) . 9 h.
25 „ — Mlle Bandre (Elèves) . . . 1 h.
27 „ — Mlle R. Casadesus (Elèves) . 9 h.
28 „ — Mr Ed. Tonrey (Elèves) . . 1 h.
29 „ — Mr Carembat . . . . . 2 h.
31 „ — Mme Bernard-Vrac (Elèves) . 1 h.

1 Juin. — Mr Luc. Wurmser (Elèves) . 1 h.
1 „ — Mr Luc. Wurmser (Elèves) . 9 h.

SALLE PLEYEL, 22, rue Rochechouart

LES MERCREDIS 17 et 24 MAI, à 9 heures précises du soir

Deux Concerts donnés par Madame Marie de Wieniawska

avec le concours de MM. Gabriel FAURÉ, Raoul PUGNO, de la Société des Instruments Anciens (fondée par Henri Casadesus) et de MM. Francis CASADESUS et Alfred CASELLA.

Mercredi 17 Mai

avec le concours de M. G. FAURÉ, de la SOCIÉTÉ DES INSTRUMENTS ANCIENS et de MM. F. CASADESUS et M. CASELLA.

I. Gnadenmutter . . . . . SINDING
Rosenlied . . . . . SIBELIUS
Verschwiegene Liebe . . . . } GRIEG
Im Kahne . . . . . }
Am Sommerabend . . . . . }
Snee . . . . . SIGURD LIE
Mme Marie de Wieniawska et M. Alfred Casella.

II. Rencontre . . . . . } GABRIEL FAURÉ
Toujours . . . . . }
Adieu . . . . . }
Après un rêve . . . . . }
Mandoline . . . . . }
Clair de lune . . . . . }
La Fée aux Chansons . . . . }
Mme Marie de Wieniawska et l'auteur.

III. Sept Chants populaires russes, harmonisés, arrangés et instrumentés par . . . A. DE WIENIAWSKI
Mme Marie de Wieniawska et la Société des Instruments anciens sous la direction de M. *Francis Casadesus.*

Mercredi 24 Mai

avec le concours de MM. RAOUL PUGNO et A. CASELLA

I. La Nuit . . . . . } MOUSSORGSKY
La Foire . . . . . }
La Reine de la Mer . . } BORODINE
L'Orgueil . . . . . }
Le Jardin . . . . . } RIMSKY-KORSAKOFF
Air de l'op. Snegourotchka . }
Les Nuits . . . . . } A. DE WIENIAWSKI
Le Mauvais soir . . . . }
Tubéreuse . . . . . }
Le Vœu . . . . . CHOPIN
Mme Marie de Wieniawska et M. Alfred Casella.

II. Berceuse . . . . . } CHOPIN
Impromptu . . . . . }
Ire Ballade . . . . . }
M. Raoul Pugno.

III. Les heures claires . . . RAOUL PUGNO et NADIA BOULANGER
a. Le ciel...
b. Vous m'avez dit...
c. Roses de juin
d. Que tes yeux...
e. Ta bonté.
f. C'était en juin.
Mme Marie de Wieniawska et M. Raoul Pugno.

Billets : 12 fr., 10 fr., 5 fr. et 3 fr.

LOCATION : A la Salle Pleyel, 22, rue Rochechouart; chez Durand et Fils, Editeurs, 4, place de la Madeleine; chez Max Eschig, Editeur, 13, rue Laffitte et chez Grus & Cie, Editeurs, place Saint-Augustin.

Parisiens", comme disait le maître de la Côte Saint-André, quand donc rendront-ils un tel hommage au plus grand génie musical du siècle passé ?

PAUL MAGNETTE.

MUNICH. — Quitte à me faire reprocher une fois de plus mes accès "chroniques autant que suraigus" de slavomanie, par les mêmes gens dont la manie "chronique autant que suraiguë" est de considérer leur nombril, je ne me résignerai pas à passer sous silence les concerts d'Ossip Gabrilovitch sous prétexte que Glinka, Borodine et Tchaïkowski soient de vieilles lunes. Comme les *Steppes* du second nous paraissent aujourd'hui d'un pittoresque naïf ! Aussi naïf que celui de la symphonie *Phaeton* de Ditters de Dittersdorf (concert Prill). Faire du pittoresque pur est la façon la plus sûre de vieillir rapidement. De chaque effet descriptif nouveau, le vrai musicien aussitôt s'empare et se sert pour des fins exclusivement musicales pures, de telle sorte que ce qui a été but chez l'inventeur-peintre, n'est plus que moyen, ou décor, chez le successeur-penseur. Et celui qui a raison sera toujours celui qui se sert de l'art pour exprimer des pensées nécessaires et des sentiments humains et non des paysages ou des anecdotes, celui qui enferme dans son œuvre la beauté d'une religion ou tout au moins d'une philosophie, et non de vains bruits qui coûtent cher, faits pour surprendre les oreilles d'un jour et lasser celles du jour suivant. Par ailleurs (Prill) nous eûmes aussi les *Impressions d'Italie* de M. Charpentier. Avec quelle mélancolie je me rappelais nos enthousiasmes de 1893 chez Lamoureux ! Comment est-il possible que nous ayons jamais estimé cela neuf, coloré, vivant... ? Tout cela maintenant a trouvé son emploi définitif dans la Symphonie italienne de M. Strauss, combien surpassé, affiné, au service d'une contemplation et d'une méditation aussi éloquentes que les plus belles pages de Chateaubriand, et qui ont chance de durer autant qu'elles. Ici vous avez une œuvre inspirée par l'Italie qui vous livre en même temps un témoignage définitif sur l'âme d'une génération ; là vous n'avez plus que quelques aquarelles, fanées et laborieuses, sans valeur autre que documentaire. Et c'est aussi le cas de l'esquisse de Borodine. Les steppes, le Caucase, la poésie de Lermontow, cet enivrement de la Russie au seuil nouvellement atteint du Turkestan, nous sont conservés par les poèmes symphoniques de Balakirew et de Rimsky Korsakof. Le Borodine des *Steppes* n'a fait que leur préparer les voies.

M. Rudolph Siegel et sa nouvelle Société Chorale nous ont apporté le *Te Deum* de Berlioz aussi familier au public munichois que le puissant oratorio où Liszt a su si bien faire chanter le Christ, (on nous le redonne prochainement) ou que les messes de Bruckner. Je ne vous dis rien de ce *Te Deum*, vous le connaissez sans doute mieux que nous ? Le *Chapitre VI de l'Apocalypse*, de M. Walter Braunfels, tient-il vraiment tant que cela de Berlioz ? C'est une belle page, vraiment illuminée et qui ne laisse pas l'auditeur respirer. La symétrique *Sérénade* du même auteur (concerts Lœwe) a trois parties et brille par les curiosités d'orchestre. Il est certain que de tous les musiciens munichois M. Braunfels est le plus français. Mais il a su discrètement et à bon droit faire son profit des expériences de Mahler. Mahler du reste déteint partout à l'heure actuelle. Demandez à M. Karel Weigl, auteur d'une Symphonie en mi majeur. Et cependant, avec toutes ses recherches dans le sens du maître, il n'arrive qu'à une orchestration confuse, dont rien jamais ne sort, net ni frappant. Après tout, peut-être cette impression de cohue est-elle ce qu'il a cherché. En soi l'œuvre est ambitieuse et caractéristique du goût moderne de Vienne.

M. Max Reger a eu, en automne, sa petite semaine intime. Le grand *Prologue à une tragédie* y a pris des contours singulièrement accusés et nous avons vengé les *Variations Hiller* de vos dédains. M. Hermann Zilcher nous a apporté une *Deuxième Symphonie*, merveilleuse-

ment cyclique, c'est à dire sans dogmatisme étroit, sans pédantisme doctrinaire, quelque chose d'une vie puissante qui ne se regarde jamais vivre, ne se contrôle pas, ne paraît pas s'étudier, et simplement se contente de s'épanouir parce qu'un germe puissant l'anime et qu'une sève indomptable la parcourt. Trois grands morceaux, qui semblent n'en faire qu'un. Et des trouvailles d'orchestre, en veux-tu en voilà, qui sont le moindre mérite d'une œuvre *si exubérante de vie intérieure*, si j'ose risquer cette apparente absurdité, et d'une si belle venue, que de la première mesure à la dernière on sent la sorte d'ivresse avec laquelle elle a été conçue. — M. Bernhard Sekles dans ses *Jardins de Semiramis* a tenté un beau poème d'amour, fier et ardent, fougeusement coloré, oriental d'intensité et profondément humain de partout

Peut-être vous ferais-je plaisir en vous disant quelles œuvres françaises nous entendons et que nous en entendons après votre Festival au moins autant qu'avant. Mais vous êtes assez à parler de vous-mêmes et vous m'avez pris certainement pour vous parler des autres. Je suis un peu chez vous l'avocat du diable et vous me traitez comme tel. Raison de plus pour enchérir. Vous ne saurez donc rien de la symphonie de Franck avec M. Prill, ni des variations symphoniques avec MM. Edouard Bach et Mottl, rien de l'*Apprenti sorcier* toujours avec M. Prill, ni des *lieder* de Duparc et Fauré par Mme Gouillou ; rien de la soirée de musique de chambre française de Mme Marie Panthès et de M. Robert Pollak, (sonate de Guy Ropartz, poème de Chausson), rien de la séance de morceaux de piano français de M. Schmid Lindner (du Debussy, du Florent Schmitt).

En revanche j'aurais grande envie de m'arrêter longtemps à célébrer Mmes Selma Kurz et Gertrude Foerstel pour ce qu'elles nous ont apporté chacune trois *lieder* différents du cycle de Mahler, le *Cor enchanté*, (*Des Knaben Wunderhorn*). Ce sont là deux voix notoires de l'Europe, et les *lieder* en question sont tout autant de cris du cœur, — le cœur de Mahler, — tout brûlants et généreux, et orchestrés avec un tact exquis. A chacun j'ai la sensation de me sentir pris par la main, comme quand j'étais petit, et je me laisse entrainer là où l'on me veut mener avec cette délicieuse confiance et ces émerveillements naïfs d'autrefois... Ah ! je ne cherche à imposer mes admirations à personne, ni à m'insurger contre celles des autres ; mais qu'on me les laisse dire tant que vous ne m'avez pas prié de prendre la porte, et alors, je les crierai encore plus fort derrière. Mon cœur humain en vaut un autre... Quant à ces dames, comme je leur serais reconnaissant d'affirmer un goût personnel dans la composition de leurs programmes et non point de viser à satisfaire tous les goûts. D'une artiste telle que Gertrude Foerstel on serait en droit de l'exiger. Mme Selma Kurz nous a prouvé, et encore plus l'accueil que lui a fait le public, que le goût du vieil opéra italien n'est pas aussi mort qu'on veut bien le croire, même à Munich.

L'opéra de M. Julius Bittner *Der Musikant* a été le grand succès de l'hiver. Le titre ne saurait guère se traduire ; l'allemand a, aussi bien que le français les mots *musicien*, *compositeur* et *musicastre*. *Musikant* est un terme de mépris participant des trois : mais il indique avant tout celui qui, pour vivre, débite de la musique, la sienne ou celle des autres. C'est l'éternelle histoire de l'artiste incompris, méprisé de son entourage, trompé par celle qu'il aime mais qui, ici, ne veut chanter qu'en italien avec des fioritures, et que console enfin la petite âme ingénue et tendre, qui consent à chanter simplement, ce qu'il écrit en allemand. Il y a là une peinture de la vie provinciale à la cour des petits souverains du sud à la fin du XVIIIme siècle, qui est particulièrement savoureuse et veut faire penser à Mozart. On a dit sur tous les tons que c'était un retour à la mélodie, en réaction contre les *Pelléas* et les *Elektra*. A la vérité il y a un peu de celà, encore que pour ma part je trouve plus de vraie mélodie dans *Elektra* que dans ce *Musikant*. Mais c'est tout au moins une réaction du drame local et bon enfant contre le drame à hautes visées intellectuelles. Ne croyez pas pour cela la musique de

M. Bittner légère et sans valeur. On peut d'ores et déjà la placer en bon rang sur la liste des jolies pièces où règne une sorte de sain humour local, en l'excellente compagnie de la *Serva Padrona*, du *Mariage de Figaro*, du *Barbier de Séville*, de la *Fiancée Vendue* et du *Corregidor*, du reste tendant une main à Lortzing et l'autre peut-être, tout au moins quelques minutes, à Johann Strauss.

WILLIAM RITTER.
(*Janvier* 1911.)

ROME. — La *Libera Estetica* vient d'avoir l'honneur de se faire entendre au Palais Margharita, en présence de Sa Majesté la Reine Mère, qui sut trouver pour la cantatrice Ida Isori et le compositeur Paolo Litta des paroles extrêmement flatteuses.

PORTO. — L'*Orphéon* a donné cette année une série de concerts très intéressants avec le concours de la pianiste Maria Carrera, le quatuor Lejeune, Mme Auguez de Montalant, Jan Reder, Mme Ida Ekman, Lucien Wurmser, Boucherit. A l'Opéra, Lohengrin voisine avec la Tosca, Mme Butterfly, Aïda, Othello et Faust. P. B.

VIENNE. — Avant de quitter l'Opéra, Weingartner a tenu à donner une première de Benvenuto Cellini de Berlioz. Le public, à l'occasion de son départ, lui a fait une ovation. On espère que le nouveau directeur, M. Gregor, commencera par relever le niveau artistique de l'opéra qui, ces derniers temps, était tombé bien bas.

— L'exécution du cycle des *Symphonies* d'Anton Brückner au Konzertverein sous la direction de M. Löwe est accueillie très chaleureusement par le public et la presse.

Dr EGON WELLESZ.

La SOCIÉTÉ HANDEL donnera le 2 juin à la Salle Gaveau l'audition de *Saül*, de Händel, avec le concours de M. Joseph Bonnet, organiste, Mmes Mellot-Joubert, Philip, MM. Plamondon et Mary.

Extrême Orient

HANOI. — Hanoï, capitale du Tonkin et siège des principales administrations de l'Indo-Chine, s'est offert en 1901 le luxe d'un théâtre qui ne déparerait pas, par son architecture, sa proportion et son aspect les capitales de l'Europe. C'est ce qu'on lui reproche ici, car la question du théâtre est le tremplin de la politique locale. En effet, la population européene d'Hanoï, bien qu'importante et en voie d'accroissement continuel, n'est pas encore assez étendue pour peupler ce vaste monument. Cet édifice qui a coûté des millions, n'est pas encore terminé, chaque année le Protectorat accorde libéralement à la municipalité une Intervention de 40 mille piastres, soit environ 100.000 frs. pour la continuation des travaux d'aménagement intérieurs.

La saison 1910-1911 n'a pas répondu à l'attente des dillettanti hanoneïs, par suite de difficultés matérielles et d'ordre financier, la troupe venue de France, a dû s'en retourner, aux frais de la Colonie, sans donner de représentations.

La municipalité d'Hanoï et d'Haiphong utilisent la même troupe chaque année. Les artistes jouent un mois à Hanoï, un autre mois à Haiphong. Le chemin de fer de 100 kilomètres qui sert de trait d'union entre les deux villes, permet facilement cette entente. Le

Représentant exclusif de Jacques THIBAUD
Albert GUTMANN, Administration et Entreprise Internationale de Concerts, 14, Rue Georges Ville (Avenue Victor Hugo) — Organisation des Concerts à Paris : Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam et Albert GUTMANN.

SALLE GAVEAU 45-47, Rue La Boëtie

DEUXIÈME CONCERT

JACQUES THIBAUD

Vendredi 19 Mai, en SOIRÉE, à 9 heures précises

PRIX DES PLAGES : — Parterre : Fauteuil : 10 fr. — Loges de face, la place : 10 fr. — de Côté : 8 fr. — Pourtour ; 6 fr. — Promenoir : 3 fr. — Premier Balcon ; Face et 1er rang : 8 fr. — Côté : 6 fr. — Pourtour : 5 fr. — Promenoir : 3 fr. — Deuxième Balcon : Face et 1er rang : 5 fr, — Côté : 4 fr. — Pourtour : 3 fr. — Promenoir : 2 fr.

LOCATION : à la SALLE GAVEAU, 45, rue La Boëtie ; chez MM. DURAND & FILS, 4, Place de la Madeleine ; GRUS, 116, Boulevard Hausmann : ESCHIG, 13, Rue Laffitte ; FORTIN, 41, Rue St-Placide et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam, Téléphone 113-25.

Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam.

SALLE GAVEAU, 45-47, Rue La Boëtie

DIMANCHE 21 Mai 1911, à 3 heures très précises

CONCERT AVEC ORCHESTRE

donné par

RAOUL PUGNO

Orchestre de l'Association des Concerts Hasselmans

sous la direction de

Louis HASSELMANS

PROGRAMME

1. **Concerto** ré mineur . . . . . MOZART
2. **Concerto** mi bémol . . . . . BEETHOVEN
3. **4me Concerto** . . . . . C. SAINT-SAENS

PIANO PLEYEL

PRIX DES PLACES : — Parterre : 10 fr. — (Pourtour) : 5 fr. — Loges (Face ou Côté) : 8 fr. Premier Balcon (Face ou 1er rang) : 8 fr., (Côté) : 6 fr. (Pourtour) : 4 fr. — Deuxième Balcon (Face ou 1er rang) : 5 fr., (Côté) : 4 fr., (Pourtour) : 3 fr. — Promenoirs : Parterre et 1er Balcon : 3 fr. 2me Balcon : 2 fr.

LOCATION : à la SALLE GAVEAU, 45, Rue La Boëtie ; chez MM. DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine ; GRUS, 116, Boulevard Haussmann ; Max ESCHIG, 13, Rue Laffitte : FORTIN, 51, Rue St-Placide et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT 83, Rue d'Amsterdam, Téléphone : 113-25.

EN SOUSCRIPTION JUSQU'AU 31 MAI 1911 :

LOŸS

Légende dramatique en trois Actes et un Prologue

Poème de Pierre QUILLARD — Musique de Gustave DORET

Partition pour Piano et Chant, prix net : Fr. **20.—**

En souscription : fr. **15.—**

LE IIIme ACTE DE LOŸS pour chœurs, soli, orchestre, sera exécuté intégralement à la XIIme Fête de l'Association des Musiciens suisses, à Vevey, les 19, 20 et 21 mai 1911.

Bulletin de souscription

A détacher et à envoyer avant le 31 mai 1911, à MM. **FŒTISCH Frères (S. A.) éditeurs, Lausanne.**

Je, soussigné.....

demeurant à.....

souscris la somme de Fr......, *versée au compte de chèques postaux N° II/588 ou**.....

pour..... *exemplaires de la partition piano et chant de* **LOŸS,**

de GUSTAVE DORET.

* **Indiquer le mode de payement.**

Protectorat contribue pour une contribution élevée aux dépenses théâtrales, les municipalités apportent chacune une part dans ces frais.

Il existe à Hanoï, de longue date, une société philharmonique européenne. On y joue la comédie, l'opérette et l'on donne des soirées fort suivies par l'élite de la population, aux cours desquelles on entend de la bonne musique ; on y danse avec fureur, dans un cadre de goût, au milieu d'élégances de toilette à signaler. Tous les artistes qui donnent leur concours à cette société sont pour la plupart des amateurs de bonne volonté, recrutés dans les diverses administrations publiques et privées. Presque tous les mariages donnent lieu à des manifestations d'art où des musiciens professionnels connus et appréciés, des amateurs du monde local font preuve d'un réel talent.

La musique militaire a ses jours où elle réunit autour de son kiosque le tout Hanoï avide d'art et de distractions.

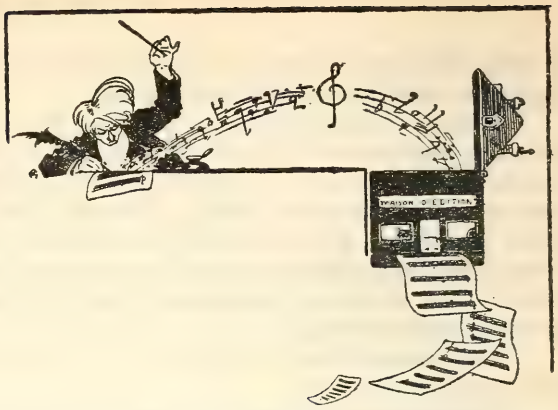
La musique et les musiciens sont aimés en Indo-Chine, surtout au Tonkin. Les classiques et les nouvautés s'y disputent la faveur du public.

ANNAM. — TOURANE. — Si l'Annam est des cinq gouvernements particuliers qui compose l'Union Indo-Chinoise l'un des plus en retard sous le rapport du progrès artistique, il y existe à Tourane un Cercle où l'on fait de la bonne musique et on joue la comédie sur une petite scène appropriée. On y danse souvent. A Hué, l'art annamite a le pas marqué, et c'est dans l'Antique Palais des Conférences que se déroulent souvent, en des circonstances ouvertes aux Européens, les rites musicaux de la vieille Cour d'Annam. Vieux chants, jeunes chanteurs, rites traditionnels, décors et costumes de l'ancien temps, c'est joli, et mérite d'être vu.

TONKIN. — HAIPHONG. — Cette année-ci, notre ville qui possède un théâtre fort bien édifié sous tous les rapports a partagé l'infortune de la ville-sœur Hanoï. Par suite de la déconfiture de l'impresario, la troupe théâtrale du Tonkin arrivée tard, au mois d'octobre, venant de France, a dû reprendre le paquebot pour la Métropole quelques jours après. Cette fâcheuse circonstance a porté un coup sensible aux distractions artistiques de Haiphong, la population a eu une compensation dans les soirées musicales et dansantes de la Société Philharmonique Haiphonnaise, ces réunions ont eu leur succès habituel d'élégances et de gaîté dans le milieu européen.

J. R.

L'Édition Musicale



(1) Chez Demets. (2) Office musical. (3) Bouwens. (4) Foetisch. (5) Durdilly. (7) Robert à Béziers (8) Breitkopf. (9) A la Schola.

Les mois passent, la saison s'avance, le répertoire des pianistes demeure éternellement. Un soupçon angoissant me traverse. Peut-être nos pianistes ne peuvent-ils plus lire la musique que l'on écrit à leur intention ? C'est au moins l'idée qui me vient en considérant la *Ballade en Ut Min.* de M. **Bertelin** (1), et je serais fort aise de l'entendre exécuter par quelque bon pianola, afin de m'en faire une opinion, sans risquer une crise de surmenage physique et intellectuel ; on me dit que Paderewsky emploie souvent ce moyen, fort légitime d'ailleurs. La *Barcarolle en La bémol* et le *Nocturne en Fa dièze* de M. Bertelin, à peine moins difficiles, sont également des imitations assez habiles des grandes compositions de Chopin. Soyons juste pour les pianistes. Celui qui aurait le temps et le courage de mettre au programme un de ces morceaux ferait, je crois, un bien mauvais calcul. Hâtons-nous d'aller trouver M. **Yvain** qui annonce *Six pièces de moyenne difficulté*, et *Six pièces presque faciles* (1). Il y a là une petite Valse, une Chanson triste, une Mauresque, une Marcietta.... je vous fais grâce du reste, après avoir cherché, inutilement d'ailleurs, quelque page à mettre de côté pour mon fils quand il aura huit ans.

Maintenant deux petites Suites. Le mot Suite indique incontestablement que les morceaux réunis sous ce titre n'ont entre eux aucune espèce de relation. La *Suite en Ré min.* de M. **Lenfant** (2) a pourtant le mérite d'une certaine unité tonale ; elle n'est point fort intéressante mais dénote de la conscience et du savoir. La *Petite Suite Caractéristique* (pourquoi ?) de M. **Paul Péron** (2) fait preuve d'une jolie facilité mélodique : dans le premier morceau, quelque abus des consonnances, de tierces; dans le dernier, quelques souvenirs indiscrets de l'Hallucination de Schumann. Les *Variations à Danser* de **L. Moreau** (3) sont assez ambitieuses et peut-être moins adroites. Une grande composition à la manière de Franck, *Prélude et Fugue pathétique* d'**Henry Reymond** (4) a de la tenue et de la grandeur : par endroits, quelques passages très heureusement trouvés. L'ensemble de l'œuvre paraît plutôt destiné à l'orgue qu'au piano.

Il me tarde d'arriver à deux auteurs dont l'originalité se dégage très nettement de toute cette grisaille assez morne. M. **Henessy,** inégal, souvent inférieur à lui-même, sait être à l'occasion un harmoniste raffiné. La musique des cloches le hante: à chaque instant, on entend percer à travers son œuvre l'écho de quelque carillon discret. Sa recherche de l'originalité l'engage souvent en des fantaisies un peu osées. Parmi les sous-titres de ses *Croquis de femmes* (5), je relève une Vieille Tante, de Jeunes Anglaises, une Charmeuse de serpents ; dans ses *Nouvelles feuilles d'album* (1), une Sortie de Midinettes. Et je goûte par dessus tout une exquise

petite page en forme de prélude, intitulée " à Montrouge le matin ". Dans la petite Suite (caractéristique bien entendu), qu'il intitule *Au Village* (1), citons la Basse Cour dont le thème est le gloussement de la poule : on devine tout ce que les ressources de l'art moderne peuvent ajouter à ce genre d'amusettes, déjà goûtées au temps de Rameau. Me permettra-t-on de demander pourquoi le thème de la Noce Campagnarde, qui avait débuté si allègrement au commencement du cahier, reparaît tout à coup au milieu de la Basse Cour ? N'aurait-il pas mieux valu envoyer cette noce terminer le N° 4 qui s'appelle Sur l'herbe, et où l'on aurait pu déjeûner fort agréablement. M. Hennessy me pardonnera de lui signaler l'opportunité de ce petit changement d'itinéraire.

M. **Clément Robert**, plus respectueux de son art, s'en tient aux titres classiques : un *Prélude*, une *Arabesque*, une *Tarentelle* (7). Nous le connaissions déjà par ses Impressions de Printemps, cycle de mélodies rappelant un peu la manière de Fauré. Aujourd'hui, tout point de comparaison m'échappe, l'harmonie est devenue plus âpre, plus intense, sans rien perdre de sa fluidité. M. Clément Robert est en train de devenir tout à fait lui-même et il faut l'en féliciter grandement. Je ne m'acharnerai pas à vous donner une idée approximative de ces trois morceaux ; ils valent la peine d'être lus, et même approfondis.

Mme Landowska groupe quelques Valses de **Schubert**, *Ländler und Walzerkette* (8), et en virtuose bénévole, livre au public le secret de ses nuances prestigieuses et de ses doigtés miraculeux. *Daphnis et Chloé* de **Maurice Ravel**, dont vous savez le succès au concert, vient d'être réduit à 4 mains par Leon Roques. Nous adressons toutes nos excuses à M. l'**Abbé Brun** (9) ; la première *Messe Royale de Du Mont*, rééditée par lui, nous est arrivée trop tard pour figurer dans notre dernier article où sa place eut été tout indiquée.

M.M. Foetisch frères, éditeurs à Lausanne, viennent de publier la partition pour piano et chant de *Loys*, légende dramatique de *Pierre Guillard et Gustave Doret*. Le prix de cette partition qui est de 20 frs. sera réduit à 15 frs. pour toute personne ayant souscrit au plus tard le 31 mai.

V. P.

ŒUVRES DE

EMANUEL MOOR

PIANO A DEUX MAINS

Impressions pour piano, op. 86.
En recueil 5.00
Séparément N° 1 . . . . . 1.75
— „ 2 . . . . . 1.50
— „ 3 . . . . . 1.50
— „ 4 . . . . . 1.50
— „ 5 . . . . . 1.75
— „ 6 . . . . . 1.75
(Op. 102) *Prélude* 2.00
(Op. 103) *Deuxième sonate* 6.00
(Op. 99) *Trois pièces* pour Harpe chromatique ou Piano 4.00
(Op. 106) 2me *Suite* 5.00

VIOLON ET PIANO

(Op. 101) *Largo* (piano ou orgue) . . 3.50

VIOLON ET PIANO

Sonate (op. 54) 8.00
Rhapsodie (op. 84) (réduction de l'orchestre pour piano). 5.00

VIOLON ET ORCHESTRE

(Op. 84) *Rhapsodie* (partition et matériel) 24.00

VIOLON SEUL

(Op. 100) *Quatre préludes* 3.00

VIOLON ET VIOLONCELLE

(Op. 109) *Suite* 4.00

VIOLONCELLE ET PIANO

(Op. 105) *Largo* 2.00

VIOLONCELLE ET PIANO

Sonate (op. 76) 7.00

DEUX VIOLONCELLES SEULS

(Op. 110) *Suite* 4.00

DEUX PIANOS A DEUX MAINS

Concerto (op. 85) (réduction de l'orchestre) 12.00
Concertstück (op. 88) (réduction de l'orchestre) 8.00

MUSIQUE VOCALE

(Op. 88). **Premier recueil,** n° 1 à 7.
Le recueil complet 6.00

Séparément :

N° 1. *Bonjour mon cœur* (Ronsard) 2.00
„ 2. *Mignonne, allons voir* (Ronsard) 1.50
„ 3. *Sonnet pour Marie* (Ronsard) 1.50
„ 4. *Terre, ouvre-moi* (Ronsard) . 1.50
„ 5. *A vous, troupe légère* (J. du Bellay) 1.75
„ 6. *Chanson* (Ronsard). . . . 1.50
„ 7. *Quand je te vois* (Ronsard) . 1.50

(Op. 91) **Deuxième recueil** n° 1 à 6, le recueil complet 6.00

Séparément :

N° 1. *Tristesse* (A. de Musset) . . 1.75
„ 2. *Extase* (V. Hugo) 1.50
„ 3. *La Nuit* (E. Bussy) 1.50
„ 4. *Menuet* (F. Gregh). . . . 1.50
„ 5. *Fuite de Centaure* (J. de Heredia) 1.75
„ 6. *Chanson* (Th. Gautier) . . 2.50

(Op. 104). *La Jeune Tarentine* . . . 3.00
(Op. 94). *Lieder* (Texte français et allemand). — Traduction française de Mme Chevillard . .
I. *Berceuse*. 1.25
II. *Gretchen*. 1.75
III. *Un astre tombe* . . 1.50
IV. *Chacun, voyant ma peine* 1.50
V. *Adieu*. 1.50

(Op. 111) N° 1. **Les Trois fils d'or** (Leconte de Lisle). . . . 1.75
(Op. 112) N° 2. **Plaintive Tourterelle** (Th. Gautier) . . . 1.75
(Op. 111) **Troisième recueil**, n° 1 à 7. Le recueil complet . . . 6.00

A.Z. MATHOT, ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET MUSICALES
11, RUE BERGÈRE, PARIS

DÉSIREZ-VOUS CONNAITRE L'ADRESSE

d'une Maison donnant en LECTURE non seulement de la

Musique Française

MAIS ÉGALEMENT ET SURTOUT

Toute la Musique Étrangère

ET MÊME DES

Partitions d'Orchestre ?

ADRESSEZ-VOUS A

M. MAX ESCHIG, 13, RUE LAFFITTE, 13, PARIS

TÉLÉPHONE 108-14

qui vous enverra immédiatement toutes les conditions

SERVICE POUR PARIS ET LA PROVINCE

ÉDITION POPULAIRE SIMROCK

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE BRAHMS, BRUCH,
DVORAK, SCHUTT, ETC.

POUR LA MOITIÉ DE LEURS PRIX ANCIENS !

DEMANDEZ LE CATALOGUE SPÉCIAL

LES AMIS DE LA MUSIQUE

La Société française des Amis de la musique a réuni ses membres une troisième fois depuis deux mois, pour une promenade musicale à travers le Paris artistique.

Ce fut à cette Exposition des Pastellistes Anglais, organisée au profit d'œuvres charitables, et qui groupa pour quelques semaines parmi nous un choix de tableaux rares, ignorés du public. Grâce à l'aimable appui des secrétaires de l'Exposition, MM. Robert Dell et Meyer-See, les Amis purent faire entendre, dans ce cadre singulier, toute une série de pièces anglaises de clavier des XVIe et XVIIe siècle.

Mme Wanda Landowska, une claveciniste que le dieu de la musique a égarée dans notre siècle, pour la plus grande joie de tous les " *rétrospectifs* ", avait bien voulu répondre à l'appel des Amis. Pendant une heure et demie, elle nous tient sous le charme de son " *harpsichord* " (Lyon fecit) et sous l'attrait d'un programme dont les trois cents privilégiés, conviés de cette séance, conserveront un mémorable souvenir.

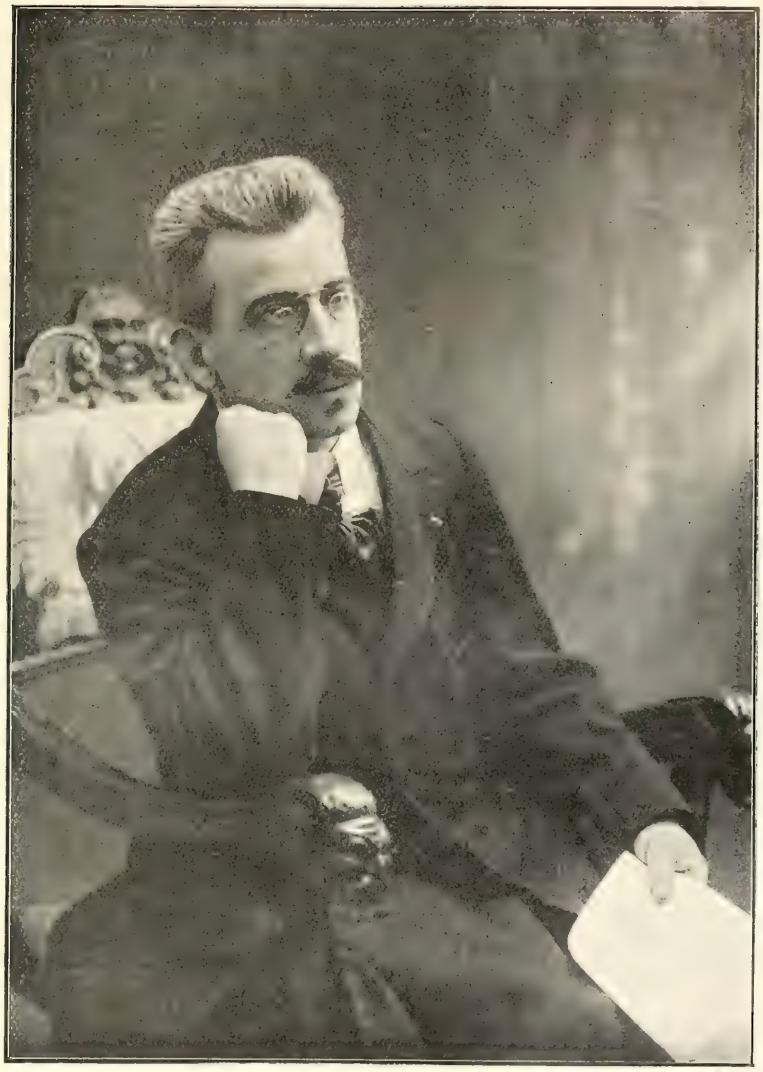
Voici, pour les musicologues de l'avenir, le texte de ce programme :

The Earle of Oxford, marche	W. Byrd.
Why aske you ?	Anonyme.
The Bells	W. Byrd.
Robine	J. Munday.
Volta	T. Morley.
The King's Hunt	J. Bull.
The Nighthingale	Anonyme.
The Buffons	J. Bull.
Ouverture, Gavotte, Rondo, Ground, Trumpet and Hornpipe	H. Purcell.

Pour la première fois en France l'art musical des contemporains de Shakespeare, et des prédécesseurs de Haendel était présenté officiellement. Et ce fut une révélation. L'école des virginalistes anglais de la fin du XVIe siècle peut marcher de pair avec les plus grands génies de la musique. L'imprévu de son style, la couleur de son ornementation, la richesse de ses développements, l'éclat et la tenue de ses grandes pièces, tout nous montre qu'il ne s'agit pas ici de quelques charmantes naïvetés de primitifs inhabiles, mais, au contraire, de l'apogée d'une culture musicale. De toutes les qualités de cet art c'est sans contredit le raffinement qui frappe davantage et que Mme Landowska s'est appliquée à rendre, au prix d'un entraînement dont ne peuvent se douter ceux qui assistèrent à l'aisance de son exécution.

Quant à Purcell, la Suite jouée par Mme Landowska nous donnait simplement un avant-goût de ce Milton de la musique anglaise, homme de tout premier plan, et qui devra prendre sa place à côté de Bach, fut-ce même au détriment de l'encombrant Haendel.

S. E. l'Ambassadeur d'Angleterre, et Lady Bertie avaient fait l'honneur à la Société des Amis de se rendre à l'invitation qui leur avait été adressée. Sous leur haute présidence, à laquelle s'était associé M. P. de Nolhac, président de l'Exposition des Pastellistes, et une grande partie de Conseil d'administration des Amis, la séance de musique anglaise ancienne prit un caractère d'officieux gala.



VICTOR VREULS

Les Musiciens Belges

VICTOR VREULS

Le musicien dont je veux parler aujourd'hui se place au premier rang dans l'école wallonne-française de Belgique, dont César Franck fut et reste le Maître.

Victor Vreuls est Wallon, par la naissance et par les œuvres. Né à Verviers, en 1876, il commença ses études à l'Ecole de Musique de cette ville, qui a formé, déjà, nombre de bons musiciens. Il les continua au Conservatoire de Liège, dans les classes de Théodore Radoux, qui vient de mourir, et de Sylvain Dupuis. Ensuite, aux instances de Vincent d'Indy, il s'en fut achever son éducation à Paris sous la direction même de l'auteur de Fervaal. Il fut professeur de solfège puis d'harmonie et d'alto, à la " Schola Cantorum "; il dirigea " La Chanterie " de Paris. Depuis 1906, il est directeur du Conservatoire de Luxembourg auquel il a fait prendre une grande importance. Quoique jeune encore, Victor Vreuls s'est affirmé homme d'action et de savoir, il a donné de nombreuses œuvres, dont plusieurs sont presque célèbres. Sa réputation est bien établie. En France, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en Espagne, aux Etats-Unis, il est considéré comme un compositeur tout à fait remarquable. En Belgique — quelque surprise y trouvions-nous, on sut lui rendre justice à maintes occasions. Primé à l'un des concours officiels, il obtint, en 1902, le Prix de l'Académie libre de Belgique. Deux ans après, le prix Eugène Ysaye lui était décerné pour sa Symphonie (orchestre et violon). Le grand virtuose interprèta cette belle œuvre souvent, avec un vif succès. — A trente-cinq ans, il est l'auteur de: *Werther*, poème symphonique; *Jour de fête*, partition pour orchestre ; une *Symphonie* à 3 parties pour orchestre et violon principal ; un *Adagio* pour orchestre à cordes ; un *Cortège Héroïque* pour orchestre, un *Poème pour violoncelle* et orchestre ; *Triptyque* pour chant et orchestre ; un *Trio pour* piano, violon, violoncelle ; un *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle (couronné par l'Académie Royale de Belgique) ; la *Sonate* pour violon et piano, dédiée à E. Ysaye, et jouée à Paris, dès 1901 par le violoniste et Raoul Pugno ; un nombre considérable de *mélodies* pour

*

chant et piano, etc... etc... Il travaille à un drame lyrique en 3 actes : *Olivier le simple.*

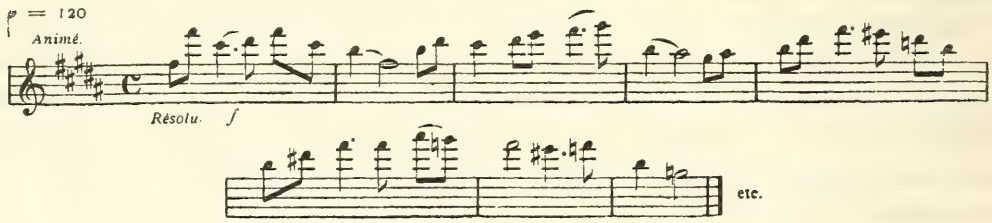
La plus ancienne en date de ces compositions fut écrite en 1894, si je ne me trompe ; Vreuls avait donc dix-huit ans. C'est le *Cortège Héroïque*. La dernière : *Werther*, fut exécutée en 1909, à Luxembourg, pour la première fois, et au cours de la saison 1910, en Belgique. Plusieurs ont paru, aux éditions luxueuses et soignées de la *Schola Cantorum.*

* * *

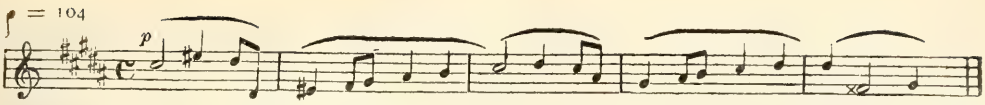
Nous n'avons pas pris pour tâche d'étudier ici, dans ses détails, chacune de ces œuvres. Nous voulons simplement essayer de découvrir, aux principales d'entre elles, la caractéristique de l'art et du métier de Vreuls. Pour la brève analyse qui s'impose, nous choisirons les ouvrages le plus connus de musicien, ceux dont sa personnalité se dégage le mieux.

* * *

Et tout d'abord : *La Sonate en si majeur* pour violon et piano. Elle débute par un thème plein d'entrain mâle, de gaîté, de fougue juvénile, exposé par le violon :

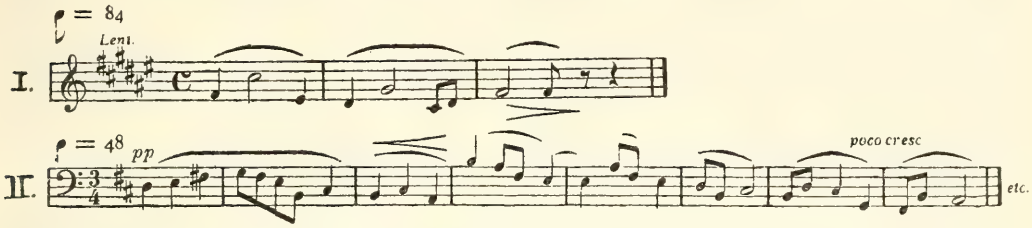


Ce thème est développé, dans la première partie, avec une science consommée, sûre d'elle-même, mais vivante, pleine de mouvement, de trouvailles, d'audaces, et de nuances. Des oppositions s'y heurtent, des combinaisons de rythmes et de couleurs s'y jouent, dans le déchaînement d'une harmonie torrentueuse, personnelle souvent. Plus calme et large, plus prenante est la seconde phrase, qui semble dessiner les contours bleus d'une île de lumière où se complait la deuxième partie : *andante* religieux.

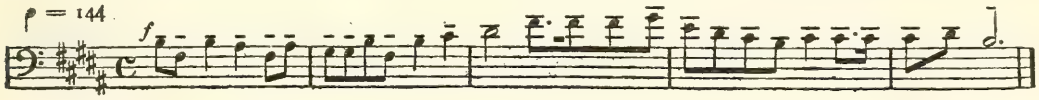


Après cet épisode passionné, le thème initial s'agrandit, comme éclatant de toutes les richesses sonores qu'il contenait.

L'Andante chante, alors, sa tendre mélodie (I). Il se développe, de plus en plus gracieux et doux, jusqu'au grave ému, pour, soudainement, enfler à nouveau le souffle abondant qui fit l'œuvre. Des lueurs vives surgissent, jetant de l'or et des rayonnements, comme un soir enflammé ; puis s'éteignent... Et s'élève un choral paisible, une prière quasi solennelle (II), tandis que les sonneries lointaines des cors, les bruits s'éva-



nouissent. Le mouvement s'achève en un murmure éthéré. Enfin, selon la tradition franckiste — que je regrette en tant que tradition, — un thème d'allure populaire, entraînant, primesautier, allègre et vif, donne la note d'une troisième et dernière partie. Ici sont mises en valeur toutes les



ressources contrapontiques, les artifices et les moyens de l'école, avec une maîtrise hardie. Tous les thèmes sont rappelés, fragmentairement, ils se superposent, se mêlent, se fuient, se retrouvent, dans les modulations aux tons éloignés, pour enfin se résoudre et se fondre dans l'affirmation de l'idée maîtresse de la Sonate. Conçue et bâtie, avec un sens inné de l'architecture, des proportions et de la ligne ; réalisée avec une singulière intensité, sonore, impétueuse et inspirée, cette œuvre révèle les dons d'une généreuse nature.

* * *

La *Symphonie en mi majeur pour orchestre et violon principal* a été

présentée au concert Ysaye, par un avant-propos que je ne puis mieux faire que reproduire :

" Cette symphonie, — où le violon joue le rôle d'un personnage intimement mêlé à l'action, débute par une introduction lente de quatorze mesures préparant l'*Animé* dont le premier thème, en *mi majeur*, est exposé par le violon solo. Il fait place à une sorte de contre-sujet d'allure rythmique, qui s'enchaîne au second thème en *sol majeur*. Le développement roule sur le début des deux thèmes constitutifs, le premier plus souvent confié aux cordes, le second aux instruments à vent. Le contre-sujet repris en valeurs diminuées, amène la rentrée du thème initial en *si majeur* avec les basses et trombones, sur un rythme ternaire très énergique du reste de l'orchestre. Ce *tutti* très coloré est suivi de quelques développements, puis vient la réexposition en *mi majeur* (flûtes et clarinettes, puis violon solo) accompagnée du contre-sujet persistant, qui s'enchaîne directement au développement terminal. Le morceau se termine, très ralenti, par des fragments du premier thème.

Assez lent, en *la majeur*. La phrase est exposée à découvert par les violoncelles et contrebasses, puis, après un bref épisode du quatuor et des bois, elle est reprise par l'orchestre et enfin par le violon solo. Toute cette partie est d'une polyphonie très pittoresque, obtenue par la combinaison de ces divers éléments.

Un bref *tutti* de quatre mesures précède l'exposition en *mi mineur*, par le violon solo, d'un thème rythmique sur un accompagnement de flûtes et clarinettes. La deuxième phrase, en *ut majeur*, est d'un caractère plus mélodique. Le développement amène une variation du violon solo sur laquelle les cuivres exposent le thème rythmique en valeurs lentes ; puis à un nouvel ensemble succède un passage très calme et d'une instrumentation très originale. Le thème initial repris dans un rythme ternaire provoque un curieux effet de violon solo sur la quatrième corde, accompagné par les sons harmoniques du quator divisé. Peu à peu, en une transition heureuse, les dessins s'apparentent au thème du premier morceau ; enfin ce thème lui-même apparaît en *mi majeur*, aux violons et bois, pendant que les basses et les cuivres font entendre le motif rythmique du final dans un mouvement très large. Le thème initial du premier temps prédomine définitivement, clamé par les cuivres, terminant l'œuvre dans un grandiose et magnifique éclat. "

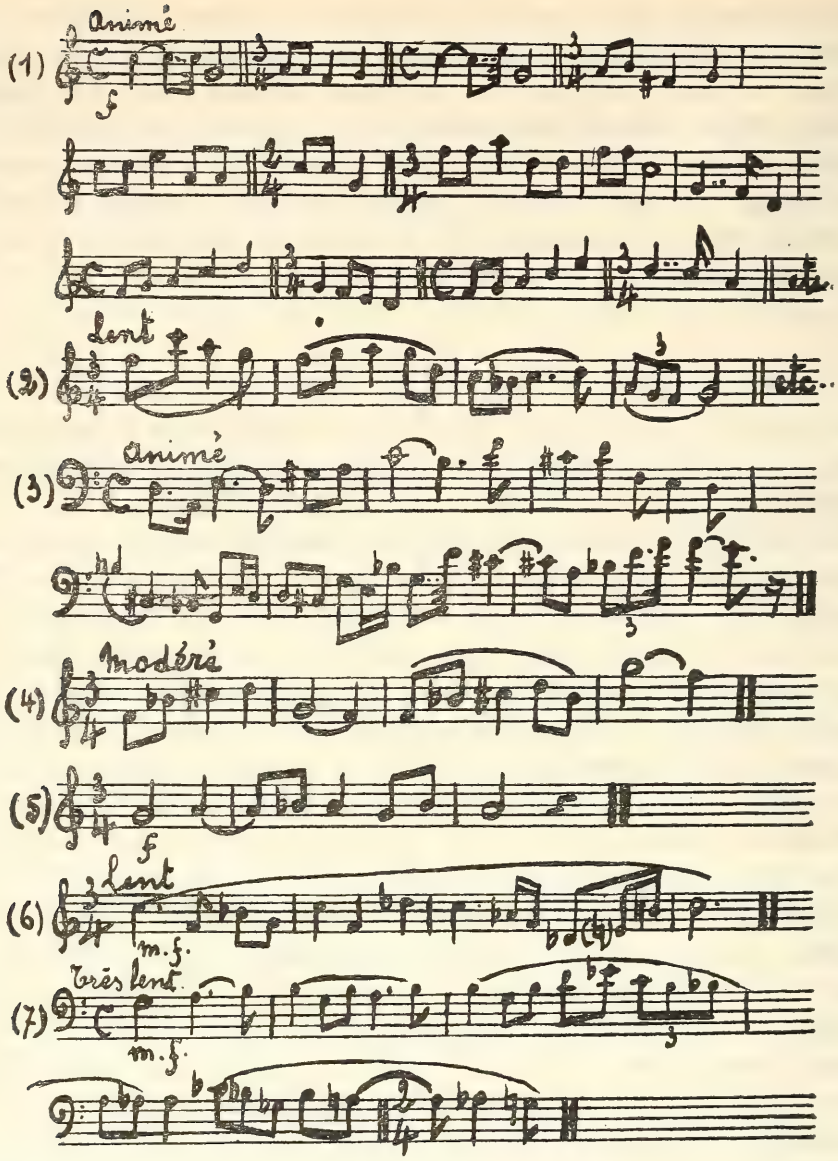
Construite aussi dans la forme qu'affectionna César Franck, et qui

rappelle Beethoven, cette œuvre puissante, est d'une singulière richesse polyphonique, aux teintes chatoyantes, bien modernes, sans exagération. Savamment orchestrée, haute en couleurs, chaleureuse, elle laisse une impression de joie calme et sereine, où la mélodie, au phrasé soutenu, s'inscrit lumineuse. Victor Vreuls avait 23 ans : il offrait, sans conteste, un témoignage exceptionnel de savoir-faire et d'instinct créateur, en même temps que la promesse d'une maturité féconde en productions originales et grandes.

* * *

Le poème symphonique *Werther* fut inspiré par le célèbre roman de Gœthe. Le musicien en a pris les données, quintessencié les impressions et la philosophie. Il a trouvé, dans l'interprétation de ce chef-d'œuvre, matière à exprimer tous les éléments extérieurs, dirai-je, de sa personnalité complexe, formée à l'influence de Beethoven, de Wagner et de Franck. Il y allie, dans un débordement orchestral digne des forts-en-thème modernes, une idéologie toute germanique, à la sensibilité latine. Cette tendance est bien la marque commune aux disciples de Vincent d'Indy ; elle constitue le trait d'union entre nos jeunes compositeurs wallons actuels. Je me garde d'en discuter ici la valeur, me bornant à penser qu'elle est le résultat logique de la révélation wagnérienne, dominatrice, universellement. Tous les musiciens de cette génération ont subi la main-mise du géant : ce n'est pas de sitôt qu'ils parviendront à s'en dégager, et j'estime qu'en réalité de nouveaux moyens d'expression n'ont point encore été découverts. Qu'importe, en somme : le sentiment personnel se traduit, quel que soit le langage employé. Les mots, les formules appartenant à tous, l'artiste et le poète les disposent à leur façon ; et les dévouent à *leur* forme. Dans *Werther*, Victor Vreuls a prouvé qu'il sait réfléchir et amplifier des idées ; il a déployé de formidables harmonies, ruisselantes, fulgurantes et dissonantes, mais il a gardé, malgré tout, la pure mélodie qui est sienne.

Voici, à titre documentaire, les sept thèmes principaux qui servent d'arcanes à ce monument orchestral.



Le premier, celui des enfants du bailli, pétille et danse. Le deuxième, plus lent, personnifie Charlotte. Le thème de Werther est agité. L'époux fidèle, Albert, est évoqué par le thème 4. Au soir tombant, Werther et Charlotte sont réunis dans une tendre songerie : le souvenir d'Albert les rappelle à la réalité. Douleur et emportement de Werther. Le thème 3 se développe, véhément, et s'achève en un appel poignant à la mort (5).

C'est ce thème 5 qui sera repris et conclura l'œuvre entière (7). Quand Werther traduit à Charlotte les *Chants* divins *d'Ossian*, un nouveau thème (6) chante la plainte d'Armin déplorant la perte de sa fille aimée.

" Seul, sur la roche que mouillaient les vagues, j'entendis les plaintes de ma fille ; ses gémissements étaient perçants, et son père ne pouvait la délivrer. Toute la nuit je restai sur le rivage ; je la voyais aux faibles rayons de la lune ; toute la nuit, j'entendis ses cris douloureux. Le vent sifflait, la pluie battait avec violence la montagne ; avant que la lumière parût, sa voix s'affaiblit, et elle expira, ainsi qu'expire le vent du soir parmi les plaintes des rochers "...

A la scène finale, quand, désespéré de la fuite et du refus de Charlotte, Werther se tue, le *Désir de la mort* (7) triste et morne, se combine avec les rappels des différents moments du drame, et l'œuvre se termine dans le vague du souvenir.

Cette longue fresque musicale fait grande impression. Les timbres y sont bien fondus, la ligne générale est une et les détails très homogènes. L'emploi des saxophones et des bugles obligés y est d'un effet curieux, tout à fait séduisant. La recherche de sonorités nouvelles est évidente ; et je l'ai dit, le musicien possède tous les secrets du métier : cette partition en impose à cet égard. Mais on y sent passer un souffle d'enthousiasme et de jeunesse — un souffle mâle, indompté, libre, — celui des amants de la vie, qui possédent, en vérité, le monde et le tiennent, dans leurs deux bras de force et de ferveur.

* * *

Le *Trio* pour piano, violon, violoncelle, le *Poème* pour violoncelle sont œuvres admirables, par l'élévation de pensée, par la profondeur d'émotion, par la distinction, la robustesse de facture. — Parmi les mélodies : *Triptyque*, sur des poèmes de Paul Verlaine, pour chant et orchestre, émeut par la douleur qui l'imprégne; *Soir sur la Fagne*, à travers la désolation grise de nos bruyères, au large de nos horizons, sur les grands bois tordus, au vent âpre et sauvage, fait planer la désespérance de notre rêve, en la tristesse " fuyante et rose " des automnes. C'est dans ces pages plus intimes que nous aimons surtout le musicien fraternel : car c'est là què nous retrouvons l'émoi des jours passés, à la lisière des Fagnes rudes, à la rumeur enveloppante et profonde de la

forêt natale ; car c'est là que revivent nos rochers abrupts, nos hêtres et nos chênes, nos décors tourmentés, nos élans, nos mélancolies, nos exubérances, notre gaîté de Wallonie.

*
* *

Il est trois sortes d'artistes. Les impulsifs, qui créent sans conscience, sous l'empire de l'impression. Les conscients qui échafaudent leurs œuvres à coup de vouloir, ou bien les tissent à la façon des haut-lissiers, choisissant leurs idées, leurs images, leurs tons. Enfin, les artistes complets dont les sensations se réfléchissent dans la lumière égale de la conscience. L'émoi tressaille aux fibres de leur être, mais c'est l'âme qui chante, et c'est la joie seule qu'ils donnent, avec leur cœur.

Victor Vreuls est de ces derniers. Sans doute, comme les généreux qui "savent", se sent-il menacé de voir un jour prédominer en lui la patience — le talent, tueur d'inspiration ! Mais il se traduit tout entier dans ses premières œuvres, et dès 1905, Eugène Ysaye pouvait écrire : "Vreuls est le musicien en qui la Belgique peut fonder le plus d'espoir, à l'heure présente."

Il incarne, à mes yeux, avec le plus de sincérité, le véritable tempérament wallon, fait de franchise, de clarté, de pétulance et de vigueur. Il a surpris le chant puissant et doux de notre terre. Sa musique évoque l'âme de ce pays où l'on cueille, par tous les sens, le beau plaisir de vivre, où le pas sonne clair dans les chemins rocailleux, où les contours, les sons, les couleurs bondissent vers la lumière, où les rivières déroulent, aux creux farouches des vallons, leurs flots tumultueux et berceurs.

René Lyr.

Les conservatoires de province

Les Conservatoires de musique du province, furent d'abord institués pour fournir des chanteurs aux conservatoires de Paris et alimenter de ce fait, les théâtres lyriques de la Capitale. Car les cours d'instruments ne sont venus que plus tard.

On comptait aussi sur ces succursales de la rue Bergère, pour répandre le goût musical et faire connaître les vraies traditions de l'école française. Je ne parle, bien entendu, que des conservatoires ou écoles nationales du musique. Etablissements placés sous le contrôle de l'Etat et inspectés chaque année par un compositeur de musique délégué du ministre des Beaux-Arts.

Il est bon d'ajouter qu'à part ce contrôle, une maigre subvention de l'Etat, un directeur nommé par le ministre, quelques rares instruments et un peu de musique que reçoivent ces établissements, tous les conservatoires se ressemblent — les nationaux, comme les municipaux. — Partout on retrouve le même caractère obtus — la même pression locale — la même étroitesse d'esprit qui caractérisent ces institutions.

On pourrait pourtant croire, qu'ayant demandé l'estampille de l'Etat et satisfaites de l'avoir reçue, ces villes ainsi dotées, seraient soucieuses de respecter les charges et les devoirs qui leur incombent et entoureraient d'un soin jaloux ces écoles nationales qui rehaussent le prestige en l'enseignement musical en province ?

Mais pas du tout. Elles n'en font rien.

Ces villes veulent bien l'estampille de l'Etat, oui. Mais elles prétendent demeurer souveraines maîtresses, diriger ces établissements à leur guise et pour le besoin électoral.

C'est pourquoi et par principe, le directeur nommé par le ministre et par conséquent fonctionnaire de l'Etat, est le gêneur. De par ce qu'on ne peut le casser aux gages et en changer à chaque nouvelle municipalité.

Mais on a tout prévu et tout comme à Paris, les conservatoires de province sont pourvus d'une commission. Dans celle-ci c'est surtout l'élément municipal qui domine et se manifeste bruyamment. Car le plus souvent les autres membres indépendants se retirent et cèdent la place aux hommes politiques.

Pourtant, l'idée première qui voulut donner une commission aux écoles nationales de musique, n'était assurément pas mauvaise. On pouvait l'expliquer, par le désir qu'on avait, de procurer au directeur, une force nouvelle, un appui sur lequel ce fonctionnaire pourrait compter, pour solliciter certaines améliorations pouvant être utiles à l'instiuttion.

Malheureusement, du rêve à la réalité il y a des fossés !... Car les séances de ses commissions prennent le plus souvent, des allures de réunions publiques ou de tribunal, devant lequel doit comparaître le directeur.

Et alors, qui faire ? que reste-t-il à ce fonctionnaire ? Deux alternatives. Ou laisser commander tout ce monde et par conséquent, régner le désordre. Mais, c'est la paix.... humiliante. Ou bien se faire respecter, c'est-à-dire respecter l'école qui lui est confiée — alors — c'est la guerre de tous les instants, ce sont des taquineries et des ennuis qu'on lui suggère.

Voilà très franchement ce qui se passe dans ces trois quarts de ces établissements. On avouera que ce n'est pas gai pour celui qui est à la tête d'une de ces écoles.

Je ne veux pas être méchant, mais pourtant il me faut bien donner une idée de ce que sont ces commissions-*administratives*.

Pourquoi administrative ? — peut-on dire — puisque le directeur n'a pas un sou vaillant à sa disposition — qu'il ne vend aucune fourniture — ne loge personne et ne donne pas à manger. Ces choses là, il faut les subir sans chercher à les expliquer — de même qu'il serait malséant de vouloir connaître les raisons qui font nommer des *sous* directeurs-municipaux !....

Mais revenons aux réunions de la commission.

Voyez-vous autour d'une grande table recouverte d'un tapis vert ; une douzaine de personnages se donnant de grands airs important, ne parlant le plus souvent qu'à la troisième personne. Là ; il y a MM. le Président, le vice-Président, le Secrétaire, M. le Conseiller Municipal, M. l'Adjoint, M. le Maître, M. l'Administrateur, tous ont des titres. Il n'y a que ce pauvre directeur qui, lui, n'en a pas. Il n'a même pas celui de trouver grâce devant l'insolence de ces fantoches. Cela peut paraître exagéré de ce que je parle d'insolences reçues.

Il me serait facile de citer beaucoup d'exemples ; je pense qu'un seul suffit pour justifier mon dire, le voici :

Un membre de la commission demandait au directeur les raisons qui faisaient que X ou Y n'avait pas été admis à la classe de violon, alors que H ou Z, y étaient.

Le Directeur fit observer et que pour les admissions aux classes d'instruments les examinateurs tenaient compte de l'assiduité de l'élève et de ses connaissances du solfège.

" Qu'est-ce qui me force à vous croire, " répondit M. l'Administrateur !...

Mais je fais grâce aux lecteurs, des citations, de ces tournois oratoires formulés en une langue qui ne rappelle que de loin, celle dont on se servait dans les salons du XVIIIe siècle. D'ailleurs, les membres qui composent l'élément municipal de ces commissions, sont bien certainement de braves gens, pas très érudits peut-être et qui ont le tort de croire — que parce qu'ils sont investé d'un mandat électoral — ils sont aptes à discuter et à juger de toutes choses.

Il faut reconnaître pourtant que parmi ceux-ci quelques-uns ont fait une troisième partie dans une chorale ou une fanfare quelconque, ou ont joué de la trompette alors qu'ils étaient au régiment. Voilà les Messieurs qui veulent régenter le conservatoire.

Il y a bien à côté, des membres libres où se glissent parfois des médecins, des avocats et même des musiciens, mais ces messieurs espacent autant qu'ils le peuvent leurs présences au sein de la commission, ils n'ont que faire de discuter avec des politiciens. On parle politique direz-vous ? A ce propos, voilà ce que m'a raconté un directeur de conservatoire en province : Celui-ci avait demandé une gratification de cent francs pour un professeur qui durant l'année scolaire avait rendu de réels services à l'Ecole. Eh bien, ce pauvre fonctionnaire encourût et dût subir de ce fait, un discours sur les éternels principes de 1789 et ce, un grand quart d'heure durant.

C'est en vain qu'il cherchait, le rapport qui existe entre ces immortels principes et les doubles croches. Mais les autres — les membres de la commission — eux comprirent, et la preuve ? c'est que la motion en faveur de la gratification à accorder fut rejetée à une forte majorité !...

En province, faire partie de la commission du Conservatoire de Musique a une grande importance. Ces Messieurs sont courus et sollicités à cause des admissions et des récompenses de fin d'année. Ils promettent leurs protections, ils jurent de faire rendre justice au directeur. Ils harcèlent le Maire, qui doit entendre leurs continuelles réclamations et lorsque parfois ce dernier résiste, il n'y a pas d'ennuis qu'ils ne lui suscitent au sein du conseil municipal.

Mais le récit suivant montrera l'idée qu'on se fait en province d'une école de musique, fut-elle Nationale.

Un jour, le maire manda le directeur du conservatoire en son cabinet : " Monsieur le " Directeur — dit le chef de la cité — nous donnons dimanche prochain, une grande fête " suivie d'un bal. Je compte que le conservatoire nous en fournira l'orchestre et qu'en cette " circonstance, la bonne volonté des élèves et celle des professeurs se manisfestera. "

Le directeur se récria et soutint que le but des conservatoires de Musique n'était pas celui de former des musiciens de bals de nuits et que de plus, les parents ne confiaient pas leurs enfants, pour faire de la musique dans des pince-fesses. Ce fut alors que le premier magistrat de la ville, se levant brusquement et fixant sévèrement le directeur, prononça ces mémorables paroles — que nous avons consignées pour la postérité. — "Mais alors Monsieur le Directeur, à quoi sert le conservatoire et pourquoi la ville donne-t-elle ses deniers... "

J'ai connu un directeur de conservatoire de province qui se servait adroitement des membres de la commission et savait se les attacher, (les membres ne faisant pas partie du conseil municipal, s'entend). Ceux-ci, il est vrai, étaient de vieux bonzes, tous amateurs de musique, grattant un peu du violon ; gens riches et dévoués. Leur ambition se bornait à faire partie de la commission du conservatoire. Très assidus aux réunions, ils formaient la garde de corps du directeur, qui lui, n'avait rien à craindre des délégués municipaux. Ce directeur, excellent musicien et très bon Pion, était timide et n'aurait osé prendre une détermination tout seul. C'est pourquoi il avait persuadé à sa garde, que le conservatoire ne serait rien sans elle et pour se la mieux attacher encore, il avait insinué à plusieurs membres, qu'ils avaient et devaient écrire leurs pensées musicales, il se mettait du reste à leur disposition pour les conseiller. Grâce à ces sages... précautions, il pouvait dormir tranquille et se permettre certaines choses, caché, qu'il était, derrière ce bouclier. C'était peut-être très malin... mais pas courageux... n'est-ce pas ?

Je pourrais citer des villes où la commission diriga seule l'Ecole nationale.

Que fait le directeur ?

Il obéit.

Heureux pays.

Mais j'abrège, car les lecteurs non initiés aux choses d'administration (!) croient peut-être, qu'il suffirait de l'intervention du pouvoir central pour arranger tout cela. Le pouvoir central ? Mais il a bien autre chose à faire que de défendre l'enseignement musical de la province et risquer de contrecarrer les affaires politiques. Ah ! si c'était pour l'instruction gratuite et obligatoire, je ne dis pas. Mais des conservatoires de musiques, on s'en moque. Et ici — il me faut citer des faits qui motiveront et expliqueront mon pessimisme qu'on pourrait croire exagéré. Cette histoire est du reste édifiante — la voici :

M. A....., artiste de talent, avait quitté le théâtre de bonne heure et s'était retiré à D..... sa ville natale ; il y avait créé un conservatoire de musique et de déclamation, qu'il dirigeait et où il enseignait, aidé qu'il était, dans ce dernier office de deux ou trois professeurs de la ville, payés par lui.

Ce cours d'enseignement prospéra très rapidement et devînt par la suite : conservatoire municipal — toujours avec M. A..... comme directeur.

Cependant l'attention du ministre ayant été attiré par le succès persistant de cette institution, on manda un inspecteur de musique pour la visiter. Le rapport fut favorable et l'Etat donna son estampille.Le Conservatoire de D..... de municipal devînt national toujours avec M. A..... comme directeur officiellement reconnu et nommé par le ministre ; et ce, à la satisfaction de tous les habitants de la ville. Tout continua à marcher régulièrement jusqu'au jour où une nouvelle municipalité voulut introduire la politique en la maison, sous

les traits d'un soi-disant professeur, ami et agent électoral du nouveau maire. On voulait ainsi récompenser le zèle et les services rendus par le pseudo-professeur. Le directeur fit observer au maire que les opinions plus ou moins avancées de son protégé, n'étaient pas de sûrs garants de capacités musicales et pédagogiques. Le maire insista de nouveau, tandis que le chef du conservatoire refusait énergiquement, attendu que le caractère par trop indépendant du futur professeur risquait de compromettre le bon ordre qui règnait dans son établissement. L'affaire fit du bruit. Le Préfet intervint, tous s'envenima, au point où le ministre survenant à son tour, fit mander le directeur à Paris.

Celui-ci partit. Mais qu'elle ne fut pas sa surprise que d'entendre de la bouche même du ministre, que le maire exigeait sa révocation de directeur, ou alors menaçait de donner sa démission avec éclat.

La révocation ? on ne pouvait l'exiger, c'eût été un trop grand scandale et une injustice flagrante. Le ministre priait M. A..... de donner sa démission, que celui-ci refusait de signer.

On savait du reste, en haut lieu que le directeur avait tous les droits de son côté ; aussi n'osait-on brusquer l'affaire.

Peut-être même le ministre aurait-il soutenu son subordonné contre le maire : sans la politique — c'est à dire sans le ministre de l'Intérieur, qui vînt à la rescousse et insista auprès de son collègue, afin d'empêcher un conflit et de grands ennuis. Enfin, après deux jours de pourparlers, il fut convenu : que le directeur donnerait sa démission et que, en compensation ; le ministre s'engageait à donner à M. A..... le ruban rouge et la première chaire de chant qui deviendrait vacante au conservatoire de Paris.

. . . . . .

Ce qu'il advint ?

Ceux qui ne connaissent pas l'administration française, les Beaux-Arts et le Conservatoire, seuls peuvent l'ignorer.

Il advint que M. A..... n'eut pas plus de chaire que de ruban rouge.

Il eut beau insister pendant plusieurs années, rien n'y fit.

Il en mourut de chagrin.....

Voilà la récompense accordée à un homme de cœur, qui pendant plus de quinze ans avait dépensé sans compter, sa peine, son temps, son talent et sa bourse.

Dévouez-vous directeur de province !...

Décidément il vaut mieux être rond-de-cuir, on est toujours sûr qu'après vingt-cinq années d'abrutissement, on a la croix... et la bannière, c'est-à-dire des rentes sur l'Etat.

J'ai dit que les conservatoires de province ont été créés afin de relever le niveau musical et semer la bonne parole et le goût artistique avec de bonnes traditions. A-t-on atteint ce but ? (je parle d'une façon générale, car il ne faut pas tabler sur des exceptions.) Je ne le crois pas.

En voici un exemple, car les meilleures raisons ne valent pas un tableau pris sur le vif : rien n'est plus éloquent qu'un fait matériel.

Il n'y a pas longtemps de cela — de passage dans une ville pourvue d'un conservatoire national de musique, depuis plusieurs années — le soir, ne sachant que faire, je résolus d'assister à une soirée municipale donnée par les artistes et les amateurs de la ville — ces derniers pour la plupart lauréats du conservatoire de la cité. Eh bien, savez-vous ce que j'entendis à cette soirée ?... " *Le duo de la Juive* " en entier, avec les récits et les ensembles. (Ce duo de Rachel et Leopold, *que ton cœur m'appartienne*), oui, j'ai entendu ce duo, joué par un " *piston* et un *trombone* " !... Je croyais qu'on ne pourait pas pousser aussi loin le grotesque

et le mauvais goût et comme je me lamentais et contais mes plaintes à un excellent musicien que j'eus le bonheur de rencontrer ; mon compagnon d'infortune me répondit : " Mais nous avons eu mieux que " ça, il y a quelque temps déjà. Nous avons entendu le menuet de Boccherini joué par huit " saxophones.... " Je serrai la main de cet homme très aimable, et me sauvai... me coucher. Toute la nuit je fus poursuivi par ces huit saxophones qui à la fin voulaient me jouer " Mon cœur soupire " des noces de Figaro.

Il ne faut pas craindre de dire qu'aucune préoccupation artistique ne hante le cerveau des jeunes gens qui fréquentent les écoles de musique. Ceux-ci n'ont qu'une ambition : savoir faire une partie dans un orchestre de concerts ou de bal et surtout, pouvoir entrer dans la musique, une fois incorporé dans un régiment. Que peut-on faire avec des sujets si peu ambitieux. Quant à récolter des chanteurs pour la maison de Paris ? A part deux ou trois grandes villes, je ne crois pas que les autres réussissent. D'ailleurs l'enseignement du chant est très négligé dans les quatre cinquièmes des Ecoles de Musique de province.

Pour que les conservatoires de province puissent porter des fruits et pour qu'ils se ressentissent de l'enseignement central, il faudrait que MM. les Inspecteurs d'abord et les directeurs ensuite aient des pouvoirs plus étendus. Il faudrait surtout, que les inspecteurs puissent trancher les différents entre municipalités, le directeur et le pouvoir central. Ce ne sont là que des hypothèses. Ce sont des rêves pour qui connaît l'administration de notre pays.

Pour finir sur la note gaie.

Une anecdote.

Chaque année à l'époque de la distribution des prix, le ministre envoie une médaille de vermeil aux écoles nationales de musique de province, c'est *le prix d'honneur*.

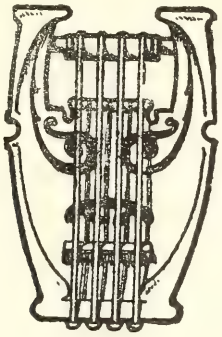
L'usage veut aussi que le maire de la ville offre un second prix d'honneur.

Eh bien, veut-on savoir ce que le maire offrit à un second prix d'honneur de l'Ecole nationale de Musique !...

Une pendule !...

Vivent les conservatoires de province.

Im. Mayan.



ROUART, LEROLLE & Cie

ÉDITEURS

18, BOULEVARD DE STRASBOURG, PARIS

Dépositaires des principaux éditeurs russes et de l'Edition Universelle, la meilleure des Editions classiques.

Œuvres de Chausson, Duparc, Le Borne, de Bréville, Albert Roussel, de Séverac, Lekeu etc.

Éditions W. HANSEN

COPENHAGUE & LEIPZIG

ROUART, LEROLLE & Cie, Dépositaires exclusifs pour la France.

CZERNY-GERMER. Tirage 400.000 Ex.
Etudes choisies de Czerny :

Vol. I. . . . . fr. 2.50
1° 50 petites Etudes pour le cours élémentaire.
2° 32 Etudes pour moyenne force.

— Vol. II. . . . . fr. 2.50
3° Ecole de la vélocité, pour moyenne force, 30 études.
4° Etudes spéciales pour moyenne force.

— Vol. III. . . . . fr. 2.50
5° Ecole de la vélocité, pour moyenne force supérieure.
6° 36 études d'octaves pour force moyenne et supérieure.

— Vol. IV. . . . . fr. 2.50
7° Ecole des legato et staccato pour le commencement du cours supérieur.
8° Ecole de la vélocité pour le cours supérieur, 19 études.

CZERNY-GERMER. Op. 299. Ecole de la vélocité. . . . . fr. 2.—
— Op. 337. 40 Exercices journaliers fr. 1.25

JOHAN SVENDSEN

Célèbre Romance en sol majeur. Op. 26.
70e édition.

Piano et violon	net fr.	2.70
Piano seul	„ „	1.70
Piano 4 mains.	„ „	2.—
Piano et violoncelle	„ „	2.70
Piano et alto	„ „	2.70
Harmonium	„ „	1.70
Violon et orchestre partition.	„ „	2.70
„ „ parties .	„ „	5.50

THÉATRE SARAH-BERNHARDT ✍ **Mai-Juin 1911**

GRANDE SAISON RUSSE

OPÉRAS ET BALLETS

organisée par l'Association pour la PROPAGATION DE LA MUSIQUE SLAVE

AVEC LE CONCOURS

d'artistes des Théâtres Impériaux de Russie et des principaux Théâtres de France et de l'Etranger :

Mmes Van Brandt, M. Boyer, Czaplinska, Drouziakina, Hèglon, Korolewicz, Litvinne, Makarova, Marcia, Tcherkaskaïa, Thevenet, Zakharova, etc.

MM. Baklanow, Bolchakow, Bourbon, Léon David, Didur, Nivette, Rousselière, Séveilhac, Smirnow, Vallier etc.

Danse : Mme Julia Sèdova, MM. Clustine, Legat etc.

REPERTOIRE

OPÉRAS, joués en Russe et en Français

LA ROUSSALKA (Dargomyjski)

LA FIANCÉE DU TSAR (Rimsky-Korsakow)

LA NUIT DE MAI (Rimsky-Korsakow)

LA DAME DE PIQUE (Tchaïkowsky)

LE DÉMON (Rubinstein)

ONEGUINE (Tchaïkowsky)

BALLETS (Sketches)

LA BELLE AU BOIS DORMANT (Tchaïkowsky)

LE LAC DES CYGNES (Tchaïkowsky)

LA FORÊT ENCHANTÉE (Drigo)

KONIOK GORBOUNOK (Puni)

Il y aura trois abonnements de six spectacles

SÉRIE A. Les Mardis 2, 9, 16, 23, 30 Mai et 6 Juin
,, B. Les Jeudis 4, 11, 18, 25 Mai, 1 et 8 Juin
,, C. Les Samedis 6, 13, 20, 27 Mai, 3 et 10 Juin

PRIX DES PLACES pour chaque abonnement de six représentations

Avant-Scènes du rez-de-chaussée, la place : **185** fr.; Avant-Scènes de Balcon, **180** fr.; Baignoires, **150** fr.; Loges de Balcon, **150** fr.; Fauteuils d'Orchestre 1er, 2e, 3e et 4e rangs, **150** fr.; Fauteuils d'Orchestre, 5e, 6e, 7e et 8e rangs, **120** fr.; Fauteuils d'orchestre 11e, 12e, 13e et 14e rangs, **90** fr.; Fauteuil de Balcon, 1er rang, **150** fr.; Fauteuils de Balcon, 2e rang, **120** fr.; Avant-Scènes de 1re Galerie, **72** fr.; Loges de 1re Galerie à salon, **72** fr.; Loges couvertes de 1re Galerie, **54** fr.; Fauteuils de 1re Galerie, **54** fr.; Avant-Scènes de 2e Galerie, **30** fr.; Stalles de Parterre, **21** fr.; Fauteuils de 2e Galerie, **30** fr.; Stalles de 2e Galerie, **15** fr.; Stalles d'Amphithéâtre, **6** fr.

Droit des pauvres (pour les places de **5** fr. et au-dessus) **10 o/o en sus.**

Les abonnements sont reçus dès aujourd'hui au bureau de location du Théâtre Sarah-Bernhardt.

Leurs Mains

MESSAGER

Que d'aptitudes en ces mains ! Mais aussi quel mélange évident d'idéalisme et d'impitoyable pratique !

Plutôt étroites mais bien tournées, surgissant désinvoltes du poignet menu, signe de race, elles ont une allure féminine : Avertissement d'élégance et de coquetterie, de ruse aussi.

C'est vraiment très curieux, elles ne porteraient pas à l'intérieur tous les signes des arts et de l'esprit, qu'elles pourraient être prises pour des mains d'homme habitué à chiffonner des soies, des velours, des tissus précieux. Oui, elles font encore penser à des mains ne touchant qu'à des choses d'un grand prix et d'une égale fragilité. Mains de lapidaire. Mains d'un professeur de beauté. Cependant, pour ces occupations elles seraient un peu sèches, nerveuses, irritables. Enfin, nous le répétons, elles ne peuvent appartenir qu'aux arts.

Si elles sont d'un artiste, elles sont en même temps d'un homme gracieux, sémillant, avec un petit rien de rigide, d'apprêté. Veut-on nous permettre et veut-on comprendre un terme de pâtisserie ? Selon nous, il symbolisera bien le caractère physique de notre inconnu ? Comme homme, c'est de la *crème fouettée glacée.*

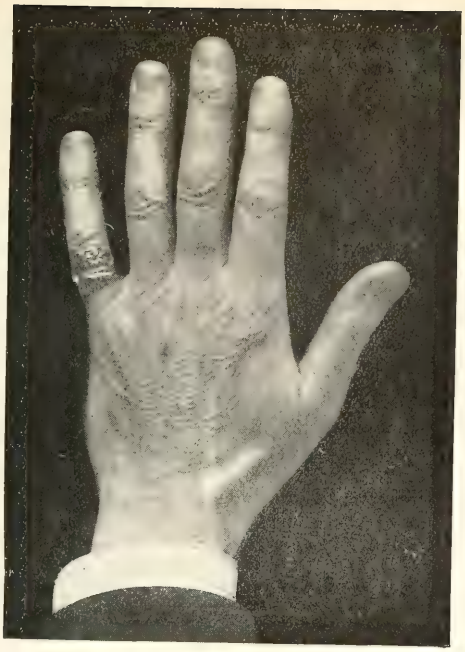
L'esprit pratique dont on dispose apparaît comme une arme à deux tranchants. Désirant vite et bien par impatience, par fringale, on arrive à devenir excessivement confiant. On est trompé. Mais avec l'intelligence, l'esprit, la ténacité, la diplomatie dont on dispose, on est capable de se rattraper et comment !...

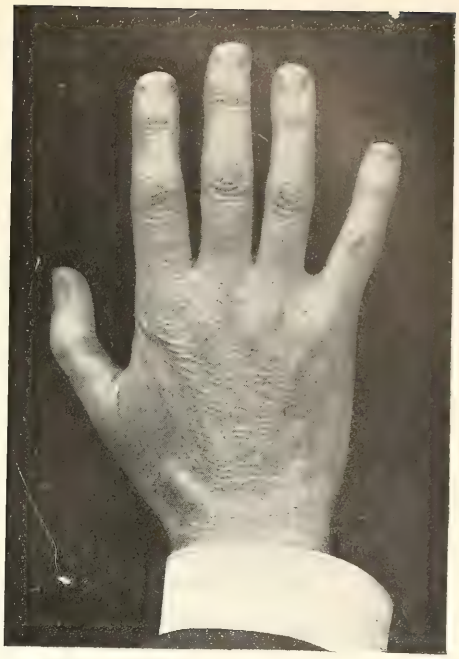
Puisque tout ce qui précède est, ce n'est pas douteux, intimement lié à une vie d'artiste musicien, cette vie, au point de vue de l'art pur, doit être entravée à certains moments, par des préoccupations pécuniaires. En effet on doit être très dépensier. Ces mains sont d'un prodigue. Vis à vis contradictoire et piquant de cette prodigalité, ces mains prouvent une indubitable tendance à l'économie. Donc il s'agit d'un prodigue pour soi.

La prodigalité est pour l'artiste, c'est-à-dire grande et heureuse faculté de création. Musicien merveilleusement organisé. Doit réussir surtout dans le genre gai. Non frivole, mais, quoique très savant, doit être avant tout, aimable, primesautier, fringant, français, parisien. Nous entendons par là qu'il ne vieillira pas vite.

Est-ce un exécutant ? Ces phalanges sans nœud, ces extrémités spatulées, ces ongles courts et durs, selon toute probabilité, enfin ces jolies mains nerveuses que l'on juge admirables instruments de preste agilité, le feraient croire. D'autre part, l'intérieur des mains exprime un très vif esprit d'indépendance. Il est donc aussi possible, si ce n'est davantage que le sujet ne se soit pas spécialisé dans l'interprétation.

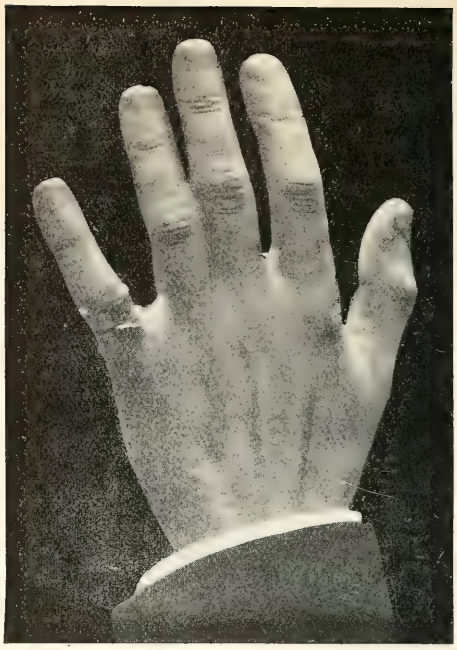
En tout cas si ces mains n'étaient pas d'un musicien, cet homme serait bien malheureux.

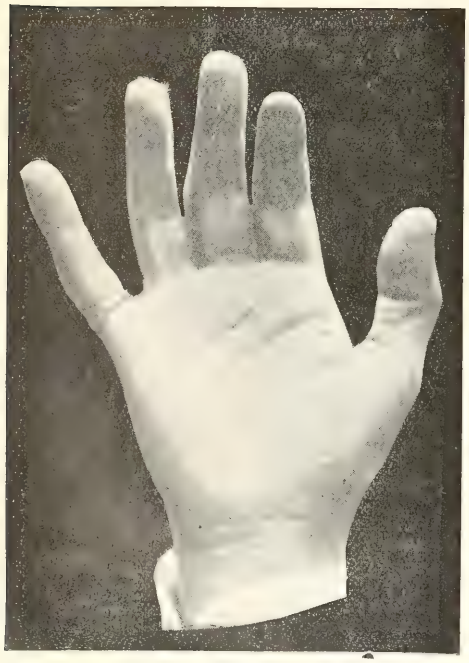


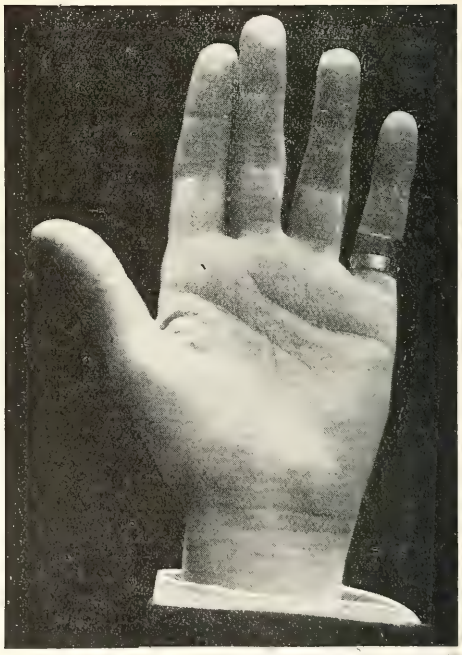


Clichés P. Berger.

MAINS DE M. MESSAGER.







Cliches P. Berger.

MAINS DE M. GASTON PAULIN.

GASTON PAULIN

Encore une main spatulée : Main d'artiste et d'agité !

Cependant, si le titulaire est un agité, il doit l'être souvent pour son plaisir. Sapristi, quel amoureux de la vie... et des vivantes !... A la bonne heure voici un Monsieur qui doit être plutôt empressé avec les dames. Quand elles sont élégantes et jolies.

On est un sensuel, et en grande longueur. Quel terrible raffiné ! On l'est avec goût, exigence et méthode, puisque dans les deux mains les deux lignes de tête s'entendent à merveille, à ce point qu'elles apparaissent comme commères et compagnonnes.

Que dans cette main-ci la ligne de tête s'en va bien dans la réflexion, dans le sens pratique ! Que dans cette autre, la ligne de tête s'en va bien dans l'imagination et la charmante fantaisie !... On doit être un charmant causeur.

La belle ligne de cœur avertit. Elle est en activité de service. On peut s'en servir et s'y fier. Il s'agit d'un serviable. On l'est même sans se faire attendre, sans discours, et sans vilaines exigences de reconnaissance. On est bon, parce qu'on l'est, sans phrases.

On est simplement, mais par plaisir aussi. Forme assez imprévue d'égoïsme, on aime surtout être bon pour des figures gaies et dans des circonstances heureuses !

Il est hors de doute que l'on est un artiste : musicien ou écrivain, que l'on soit l'un ou l'autre, le caractère du talent est d'être très élégant, très vivace, très varié. On doit en avoir conscience, sinon en tirer vanité.

Il serait bien extraordinaire que le propriétaire de ces mains ne soit pas, malgré les petits ennuis inévitables, un heureux. Heureux en ce sens que pour les moindres voluptés de l'existence on doit prendre son plaisir à fond, car merveilleusement, remarquablement intelligent et instinctif, on est un réceptacle rare de toutes les jolies sensations. On ne perd rien de ce qui est agréable, et on sait le traduire.

Hélas, pourquoi des stigmates, d'effroyable prodigalité menacent-ils de troubler une vie aussi aimable ? Sans doute, on aurait bien mieux réussi, on réussirait bien mieux encore sans cette fâcheuse prodigalité...

Vers la soixantaine, gare, descente rapide, tournant dangereux!

Mais comme la prodigalité est le seul point noir de cette main, il ne tient qu'à son propriétaire de l'effacer.

PIERRE JOBBÉ DUVAL.

A suivre, aux prochains numéros :
M.M. Maurice Ravel, Saint-Saëns
Vidal, Widor.

Courrier Financier

Dans notre dernier "courrier" nous avons démontré l'intérêt que peut souvent présenter l'arbitrage entre des valeurs différentes, c'est-à-dire leur échange à bon escient pour réaliser en temps opportun un bénéfice ou accroître son revenu.

Les arbitrages présentent pourtant quelques difficultés dans leur réalisation, et il est clair qu'en s'écartant de certaines règles déterminées, on s'exposerait souvent à vendre un titre doté d'une garantie de premier ordre pour acheter, à un cours plus avantageux, une valeur moins solide. Il y a donc lieu de faire à ce sujet quelques observations.

Tout d'abord, il faut que les valeurs échangées appartiennent à une même catégorie. Il serait inopportun, par exemple, d'arbitrer un Fonds d'Etat rapportant 5 % contre l'action d'une entreprise industrielle même dotée d'un rendement beaucoup plus élevé parce que la première valeur présente une sécurité de cours que n'offre pas la seconde.

En allant plus au fond des choses, on arrive à ce principe que deux titres à arbitrer doivent être dotés de garanties égales ; car il arrive qu'entre deux emprunts de la même puissance existent à ce point de vue des différences parfois très importantes ; et qui précisément justifient un écart de cours.

Il faut aussi envisager la question du Marché et ne pas acheter un titre coté à de rares intervalles — par conséquent difficile à vendre — en remploi de disponibilités provenant d'une valeur à marché large.

En quelque sorte, on pourrait dire que pour échanger deux valeurs, il faut qu'elles possèdent les mêmes qualités aussi bien que les mêmes défauts.

Lorsqu'il s'agit de titres présentant ces conditions, l'arbitrage peut se recommander dans deux cas principaux : d'abord, s'il existe une différence de cours appréciable et non justifiée ; ce qui se présente en particulier lorsqu'il s'agit de deux affaires dont l'une la plus ancienne est bien classée dans les portefeuilles, tandis que la seconde, émise plus récemment, est encore en partie flottante.

Il peut se faire encore, s'il s'agit d'obligations, que la prime de remboursement soit plus importante pour un titre que pour l'autre, ou bien qu'elle comporte un délai moins long. Si, au contraire, il s'agit des actions de deux entreprises à peu près similaires, l'une peut se présenter avec des perspectives d'avenir plus brillantes.

Examinons maintenant la question à un point de vue pratique : nous pourrions envisager les exemples suivants :

Puisque les dates éloignées auxquelles paraissent ces Courriers financiers ne nous permettent pas de donner à nos lecteurs des renseignements d'actualité susceptibles de les aider dans la gestion de leur portefeuille, c'est en les conseillant dans cette voie des arbitrages que nous nous efforcerons désormais de leur être utile.

S'ils veulent bien suivre nos conseils, nous ne doutons pas qu'ils puissent ainsi réaliser d'appréciables bénéfices sur la gestion de leur portefeuille.

Société Auxiliaire des Banques Régionales

74, rue de la Victoire, Paris.

VIIe Année. N° 6. 15 Juin 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

LULLY GENTILHOMME ET SA DESCENDANCE, par J. Ecorcheville. ◆ LA FUGUE, CONSTRUCTION RYTHMIQUE, par A. Machabey. ◆ SOUVENIRS DE FAMILLE DE H. M. BERTON, par M. Ténéo. ◆ LES LIVRES.

EN TOURNÉE SUR LE VOLGA, par Ellen de Tideböhl.

LES THÉATRES, par Vuillermoz. ◆ LES CONCERTS, par Guérillot. ◆ REVUE DE LA PRESSE. ◆ L'ÉTRANGER ◆ L'ÉDITION MUSICALE. ◆ UNE SOIRÉE A LA G. R. (illustrations de P. Thévenaz). ◆ LES INSTRUMENTS ◆ LE THÉATRE DU JORAT.

RÉDACTION:
2, Rue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS.

Le numéro :
France et Belgique 1 fr 50 Union 2 fr.
Un an — 15 fr. — 20 fr.

S. I. M.

Ancien Mercure Musical

REVUE MUSICALE MENSUELLE

fondée par la

Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

DANS CE NUMÉRO :

J. Ecorcheville . . . . . *Lully gentilhomme et sa descendance.* 1
A. Machabey . . . . . *La fugue, construction rythmique* 28
M. Ténéo . . . . . *Souvenirs de H. M. Berton* 40
Les Livres 53
E. de Tideböhl . . . . . *En tournée sur le Volga* 58

LE MOIS

E. Vuillermoz . . . . . *Les Théâtres* 65
F. Guérillot . . . . . *Les Concerts* 70

Revue de la Presse : 78. — **L'Étranger** : 84 — **L'édition musicale** : 94. — **Les Amis de la musique** : 98.

VARIÉTÉS

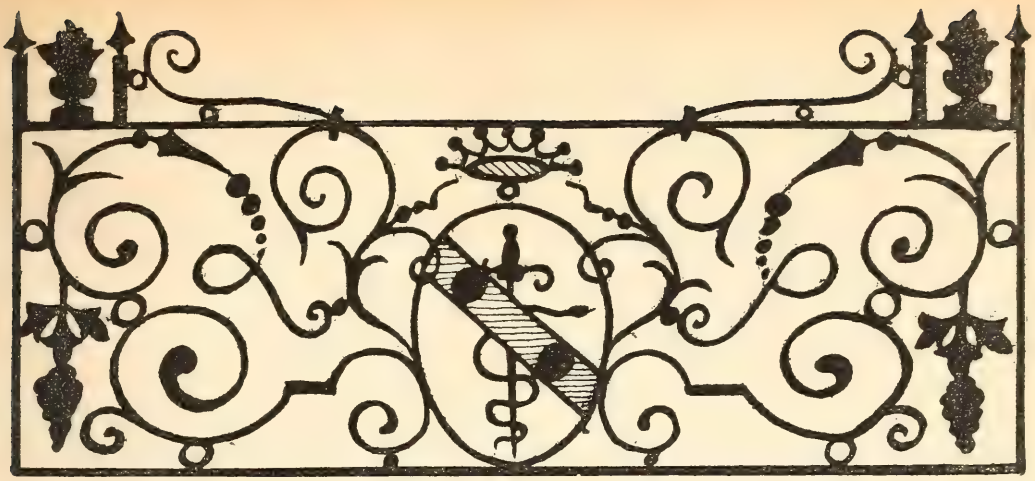
H. L. . . . . . *Une soirée à la G. R.* 99
A. Forest . . . . . *Virtuoses et Musiciens* 107
E. Ansermet . . . . . *Le Théâtre du Jorat* 114

Directeur : J. ECORCHEVILLE

Secrétaire de la Rédaction :
CH. LEGRAND
22, rue St. Augustin, PARIS.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR
Boitsfort-Bruxelles.

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent
le mercredi et le samedi de 4 à 7 heures.
et M. Vuillermoz le Vendredi de 4 à 6 heures.



LULLY GENTILHOMME ET SA DESCENDANCE[1]

LES FILS DE LULLY

LE vingt-deux mars 1687, Lully meurt. Sa veuve, Madeleine Lambert, lui survécut jusqu'en 1720. Fétis nous assure qu'elle fut bonne femme et apporta dans le ménage l'ordre et l'économie ; son mari lui laissait gérer pacifiquement la communauté, ne se réservant pour ses dépenses personnelles que le produit de la vente de ses ouvrages. Acceptons ce tableau d'intérieur. Il peut être conforme à la vérité, bien que le caractère autoritaire de Baptiste et son goût des entreprises hardies nous laisse quelques doutes. Lecerf nous a conservé le souvenir d'une petite scène in-extremis, qui montre une Mme Lully un peu revèche. Le chevalier de Lorraine était venu voir le surintendant, malade de cette insignifiante blessure de l'orteil qui devait l'emporter. Ils plaisantaient tous deux et Mme de Lully de s'écrier grondeuse :

" Oh vraiment vous êtes fort de ses amis, c'est vous qui l'avez enivré le dernier et qui êtes cause de sa mort ! — Tais-toi ma chère femme, reprend le malade, M. le chevalier m'a enivré le dernier, si j'en réchappe c'est lui qui m'enivrera le premier. "

Plus tard en 1711 nous verrons cette pauvre femme tomber peu à peu en enfance et donner lieu entre ses enfants à des scènes regrettables qui nécessitent l'intervention des gens de loi.

[1] Voir S. I. M. du 15 mai.

Quoiqu'il en soit on peut dire que la figure de Madeleine manque de relief à côté de celle de son mari. Il n'était pas facile de briller auprès d'un Lully !

Madame Lully eut tout au moins le mérite d'une fondation pieuse qui nous a valu un beau buste de Lully par Coysevox, modèle d'intensité expressive. Elle fit élever dans une chapelle de l'église N. D. des Victoires qu'elle avait acquise à perpétuité, un tombeau de grand style où elle-même et ses enfants vinrent, au courant du XVIIIe siècle, recevoir la sépulture. Le sculpteur Michel Cotton eut la direction de ce mausolée en marbre blanc et noir, porté par six consoles, revêtu d'ornements dorés, et flanqué de figures éplorées, l'une munie d'une lyre, l'autre d'une trompette. Au-dessus, le buste du défunt, et enfin, couronnant le tout, une Mort un peu théâtrale, soutenant une vaste draperie.[1] Le reste de la chapelle était lambrissé, blanc et or, et fermé par une grille artistique, ouvrage d'un nommé Caffin, serrurier, demeurant rue Traversière, dont le devis existe encore.[2]

Les faiseurs de factum qui n'avaient pas désarmé, prirent naturellement occasion d'attaquer Lully et l'un d'eux imagina ces vers, assez peu redoutables :

Apostrophe a la Mort

Sur le mausolée de Lully, au haut duquel est une mort.

O mort qui cachez tout dans vos demeures sombres.
Vous, par qui les plus grands héros,
Sous prétexte d'un plein repos
Demeurent obscurcis en d'éternelles ombres.
Pourquoi venir par ce faste nouveau,
Renouveler la scandaleuse histoire
D'un libertin indigne de mémoire ?
Peut-être même indigne de tombeau !
S'est-il jamais rien vu d'un si mauvais exemple ?
L'opprobre de nos jours triomphe dans le temple
Où l'on rend à genoux hommage au roi des cieux !
Ah ! cachez pour jamais ce spectacle odieux,
Laissez tomber, sans plus attendre,
Sur ce buste honteux votre fatal rideau
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait avoir mis l'original en cendre.[3]

[1] Voir Radet, ouv. cit.
[2] B.N. Mss. Fr. 11735.
[3] Ibid. Fr. 15226 f° 250.

La révolution, un siècle plus tard, devait accomplir, dans un esprit absolument opposé, l'œuvre de vandalisme réclamée par ces énergumènes. En 1796, les débris du mausolée de N.-D. des Victoires s'en allèrent tristement orner le *Musée des Monuments Français* de Lenoir. Ils comprenaient le cénotaphe avec ses statues, et le buste de Coysevox. Un arrêté du préfet de la Seine, du 15 mars 1817, les rendit à l'église, où l'on peut encore les admirer, dans la seconde chapelle à gauche en venant du portail. Mais, il faut, pour accomplir utilement ce pèlerinage, de fort bons yeux, le monument ayant été relégué très haut, au-dessus d'une baie, dans la pénombre des voûtes.

Le véritablê mérite de Mme Lully, aux yeux des descendants de ce grand homme, sera certainement d'avoir donné le jour aux six enfants que nous connaissons déjà. Ce sont :

Catherine-Madeleine (1663-1703),
Louis (1664-1734),
Jean-Baptiste (1665-1743),
Gabrielle-Hilaire (1666-1748),
Jean-Louis (1667-1688),
Louise-Marie (1668-1715).

Quel fut le sort de cette postérité, dont l'histoire musicale ne nous donne pas de nouvelles ? Vers quelles destinées la race de Lully s'est-elle orientée ? Où l'ont conduite les hasards de la vie, plus puissants que tous les vœux paternels ? C'est ce que nous voudrions essayer de connaître, en utilisant quelques documents qui nous sont tombés sous la main.

JEAN-LOUIS ET LOUIS DE LULLY

Ne nous astreignons pas à l'ordre chronologique, un peu gênant ici, et commençons par Jean-Louis de Lully, mort prématurément, dix-huit mois après son père. C'est sur lui que s'était porté l'espoir musical de la famille. Son frère Jean-Baptiste avait été reconnu bon pour faire figure d'abbé. Quant à Louis, l'aîné de tous, il n'avait paru propre à quoi que ce soit, et les rigueurs paternelles s'étaient apesanties sur lui. Restait donc ce Jean-Louis, bien jeune encore pour succéder à son père dans ses lourdes charges et prendre en main le sceptre de la musique française à vingt-deux ans. Il fut cependant pourvu de la surintendance de la

musique de la chambre,[1] ainsi que le témoigne la quittance ci-contre, d'août 1687, une des très rares pièces qu'il ait pu signer en sa qualité.[2]

Ses fonctions auprès du plus grand roi du monde ne furent sans doute pas immédiatement effectives. Et l'on attendit qu'il fit preuve de capacité avant de réclamer utilement ses services à Versailles.

Il témoigna du reste, et tout aussitôt de la meilleure volonté musicale. Dès le mois d'août de 1687 nous le voyons au château des Vendôme, à Anet, présider à l'organisation musicale d'une grande fête, offerte à Monseigneur. Pour ne point frustrer son frère aîné de toute cette gloire qui devait rejaillir sur le nom, Jean Louis fait une place à côté de lui à Louis de Lully, et chacun d'eux compose, sur des paroles différentes, une Idylle, dont il serait bien difficile aujourd'hui de distinguer l'auteur. Le Mercure de France, toujours si prolixe en ses échos mondains, nous a

[1] Arch. Nat. KK. 214 et O[1] 31 p. 154. Le brevet date du 8 Juin 1687, et porte sur les fonctions de surintendant et celle de compositeur de la musique de la chambre.

[2] Collection J. Ecorcheville.

détaillé ce programme abondant. Après nous avoir appris que le roi n'a voulu permettre à M. de Vendôme de faire aucune dépense, et a tout envoyé préparer à ses frais, par ses officiers, Mercure se hâte d'annoncer :

" Le Prince a fait travailler à des Idylles en musique par les deux fils de feu M. de Lully, dont le cadet a la charge de surintendant de la musique du roi. Il y eut medianoche (c'est à dire repas après minuit) le jour que l'on arriva, parce que c'était un samedy au soir. On joua l'*Ecole des femmes* avant ce repas, et l'*Idylle*, que M. de Lully le cadet avait mise en musique, fut chantée ensuite par les plus belles voix de l'opéra. Je vous l'envoie ; elle est de M. Capistron. On joua ensuite une petite comédie intitulée les *Fragments de Molière...* "

Le lendemain, après messe et déjeûner, chasse au perdreau, et chasse au cerf. Au retour, exécution de l'*Idylle* de M. de Lully l'aisné, dont les paroles étaient d'un " cavalier qui ne fait des vers que pour son divertissement. " Remarquons, pour nous en souvenir plus tard, que cet ouvrage, au dire de la gazette, " fut fait en si peu de temps qu'il pourrait passer pour un impromptu. " Le soir on rechante l'Idylle numéro 1, et encore le mardi, le mercredi et le jeudi. L'Idylle numéro 2 n'eut pas moins de succès et d'exécutions, entre des parties de chasse au cerf et au loup. Et Mercure de conclure ;

" Je ne vous dis rien du succès de la musique de ces deux Idylles. On n'aurait pas pris plaisir à les entendre tant de fois, si on ne l'avait trouvé bonne. A l'égard de celuy qui a le mieux réussi, c'est ce qu'il serait difficile de décider, il faudrait pour cela qu'ils eussent mis tous deux le même ouvrage en musique ! Tout ce que je puis vous dire c'est qu'étant encore fort jeunes et ayant appris d'un aussi habile maître que feu M. de Lully leur père, il y a sujet d'en attendre beaucoup, s'ils entreprennent de marcher sur ses traces et s'ils s'appliquent assez pour cela... Les deux Idylles qui ont servi de divertissement à Anet, ont été chantées à Marly devant le roy, et elles ont eu le même succès. "

Les deux frères, encouragés par un aussi brillant début, mirent de suite la main à un opéra de haut style " *Zephire et Flore* " qu'ils présentèrent au roi dans ces termes :

Sire,

Nous venons présenter à V. M., avec une confiance entière dans sa bonté et une juste défiance de notre génie, les premiers ouvrages de musique que nous avons mis sur le théâtre. C'est par un principe de reconnaissance, que nous venons offrir à V. M. ce petit opéra, puisque c'est seulement l'accueil favorable dont elle

daigna honorer à Marly les petits divertissements d'Anet, qui nous a donné la hardiesse de l'entreprendre et qui nous a en même temps inspiré les talents pour le faire. C'est cette même protection de V. M. qui avait fourni le génie de notre père. La nature n'avait fait que l'ébaucher en lui. Ce sont vos bontés, vos conseils, vos applaudissements qui l'ont perfectionné, et il n'est enfin devenu un génie supérieur que parce qu'il avait à travailler pour le plus grand Roy du monde, et qu'il avait à plaire à un Roy d'un goût plus exquis et plus délicat, que tout le reste des hommes. Aussi, loin de souhaiter seulement ce génie que nous pourrions attendre comme un bien héréditaire, c'est votre protection seule que nous implorons, sûrs d'un succès au-dessus de nos espérances, dès que V. M. daignera jeter le moindre regard favorable sur ce que nous tenterons, ou pour ses divertissements, Sire, ou pour ceux de votre famille sacrée, toujours disposée à suivre la justesse de votre goût, et à accorder l'honneur de sa bienveillance à ceux que vous en jugerez dignes. C'est ce que nous tâcherons de mériter par un travail assidu et par une application continuelle à l'étude de la musique, et, plus que tout cela, par une soumission aveugle à vos volontés, et par un très profond respect avec lequel nous sommes, Sire, de V. M. les très humbles et très obéissants serviteurs,

Louis et Jean-Louis de Lully.

Le ton de cette offrande est celui des grands jours. Les deux Lully, et toute leur famille avec eux, jouaient une grosse partie, en abordant l'opéra. S'ils avaient pu entraîner le roi de leur côté, leur cause devenait bonne, sinon gagnée. Mais Louis XIV, quoiqu'aient pu dire les ennemis du grand siècle, possédait un sens très précis de la musique et un goût, aussi invariable que parfaitement exclusif. On ne le trompait pas. " Il était en état de pénétrer le plus fin de la musique " disait un hollandais traversant la France en 1665, [1] et sans savoir une note, il exécutait sur la guitare tout ce qu'il voulait ; [2] en 1715 il étonnait encore ses contemporains en distinguant parfaitement dans un orchestre le musicien qui faisait une fausse note. [3] Il discute de musique avec passion et tient tête à Madame de Maintenon aussi bien qu'au Prince de Conti. " Voici mon goût à moi, " s'écrie-t-il après une de ces conversations animées où chacun, naturellement, a gardé ses convictions. Il sait très bien ce qu'il veut, et quand il distinguera en Lalande le successeur éventuel de Lully, il lui fera " composer de petites musiques françaises, qu'il ira examiner lui-même plusieurs fois par jour et qu'il lui fera retoucher jusqu'à ce qu'il

[1] Huygens. Correspondance.
[2] Jal, art. *Guitare*.
[3] Bonnet Histoire de la musique éd. de 1715 p. 331.

en soit satisfait. "[1] On se tromperait probablement en considérant Lully comme le bon génie musical du grand roi. C'est le contraire qui a toutes les chances d'être vrai, et la dédicace des deux jeunes gens n'est pas si loin de cette vérité, dont tout le monde avait alors l'intuition. Louis XIV eut la fortune de rencontrer dans son surintendant un homme capable de réaliser l'idéal que le roi portait en lui, mais, dans cette réalisation, la part de collaboration royale est sans doute beaucoup plus considérable qu'on ne le croit généralement. Ne nous étonnons donc pas de voir le roi se former une opinion très nette sur Zéphire et Flore, et plaignons les malheureux Lully, car cette opinion ne fut pas favorable. La pièce tomba, aussi bien à la cour qu'à la ville. Sa première avait eu lieu le 22 mars, anniversaire précis de la mort de Baptiste.

Piqués par cet échec, les deux frères se lancent dans une autre aventure, plus aisée. Ils composent un divertissement, en manière d'Epithalame, pour les noces du Prince de Conti et de Mademoiselle de Bourbon. Le Mercure nous donne l'idée suivante de cette cérémonie :[2]

" La salle était partagée en deux ; il y en avait la moitié pour les spectateurs, et l'autre était occupée par le théâtre. Comme le terrain manquait, M. Berrin avait trouvé moyen d'épargner celui qui aurait été nécessaire pour un orchestre, et avait fait faire trois amphithéâtres sur le théâtre, un de chaque côté et un autre dans le fond. Ils étaient dans la manière de corridors avec des appuis en balustres pardevant, sur lesquels on voyait de fort beaux tapis. Toute la musique était dans les amphithéâtres de côté, et la symphonie dans celui du fond... "

Mercure n'ose donner son avis sur l'art des Lully ; est-ce prudence ?

Enfin Jean-Louis s'enhardit tout à fait et veut donner une idée de son mérite personnel en se produisant seul à l'occasion de la grande réception que M. le Prince offre à Chantilly à Monseigneur, à l'époque que nous nommerions aujourd'hui l'ouverture de la chasse.

Ecoutons encore le Mercure, qui consacre un volume entier à ces descriptions extraordinaires[3] Partant ce principe que ce n'est pas toujours un grand spectacle seul qui divertit, mais l'enchaînement des plaisirs, qui, estant donnés à propos, ne fatiguent point, le duc de Bourbon imagina toute une mise en scène, où la chasse, la danse et la musique se mêlent, au milieu de la forêt. Monseigneur arrive par la route de Luzarche, et trouve les princes à la lisière de la forêt. Aussitôt on se

[1] Titon de Tillet. Parnasse François, 1742, p. 613.
[2] Juillet 1688 p. 263.
[3] Septembre 1688 II.

met en chasse ; les perdreaux et les faisans tombent. La battue se dirige vers le château et bientôt on arrive au lieu dit " *La Table*, " sorte d'étoile, où se trouve dressée une estrade ornée de feuillage, selon les lois d'une architecture que l'on se représente aisément. Au centre une table, garnie d'une corbeille d'argent soutenue par des consoles de vermeil, le tout orné de guirlandes de fleurs. Et un seul couvert. C'est là que devait opérer notre surintendant. A peine le fils de Louis XIV est-il en vue que commence un concert de timbales et trompettes postées dans le bois à une distance mesurée, afin que l'harmonie étant un peu éloignée eut plus de douceur. Le prince entre sous le dôme et trouve vingt-quatre bassins de rot, et quatre plats d'entremets autour de chaque bassin, ce qui fait cent vingt plats. Les mesures avaient été prises si juste qu'on peut dire que ceux qui servaient étaient avertis de chaque pas que Monseigneur faisait, de sorte que ce prince arriva dans l'instant même qu'on venait de poser le dernier plat chaud sur la table. Le dauphin fait assoir les princes et la suite. On relève les entremets chauds pour en mettre de froids, tout est ensuite relevé d'un service entier de fruit, avec le même nombre de corbeilles, et les flancs de ces corbeilles recèlent de riches cuvettes remplies de toutes sortes de liqueurs. Un moment après que l'on eut servi le fruit, le bruit de guerre formé par les trompettes et timbales cessa tout à coup, et dans le même instant on entendit dans la route qui était vis à vis Monseigneur, une harmonie de hautbois, de flûtes, de musettes et de divers instruments champêtres. On l'écouta quelque temps sans avoir rien vu paraître ; et tout était si bien concerté, exécuté avec tant d'ordre et tant de justesse, qu'il n'y avait personne dans la route, qui devait être remplie un moment après. L'harmonie ayant diverti les oreilles, et inspiré de la joye pendant quelque temps, on aperçut de loin le dieu Pan, suivi par quatre-vingt faunes, sylvains, satyres et autres divinités, qui ont accoutumé d'accompagner ce dieu dans les bois.

Toute cette troupe parut d'abord à cinq cents mètres de la table et ne se mit en marche qu'après que Monseigneur eut eu le temps de la remarquer. Et qui était ce dieu Pan, égaré dans la forêt de Chantilly, et battant la mesure de son thirse ? Notre cher et bien-aimé Jean-Louis, derrière qui se pressaient toutes les divinités agrestes. Au son des hautbois, musettes et flûtes la marche s'avançait, et le nombre de ces joueurs d'instruments était si grand qu'il remplissait trois lignes, d'ailleurs avec beaucoup d'ordre et sans la moindre confusion. Tout était réglé comme à l'Opéra. Vingt et

un danseurs, pourvus de massues étaient montés sur les épaules les uns des autres et formaient des groupes surprenants, aussi fermes que si chacun d'eux eut été à terre. Ils étaient suivis de cinquante et un musiciens qui portaient chacun sur leur tête une corbeille remplie de fruits feints, représentants des fruits des bois, pignons, pommes de pin, gourdes et autres, qui ne sont connus que parmi les satyres, comme chacun sait. Ils tenaient tous une branche de chêne. Cette troupe nombreuse s'étant avancée vers le bout de l'allée le plus proche de Monseigneur, les joueurs de hautbois se rangèrent des deux côtés de l'escalier qui montait à la table du prince, et les danseurs exécutèrent parfaitement bien ce qu'ils avaient concerté, qui était de descendre pour danser et de paraître néanmoins toujours groupés. Pour cet effet, ceux qui étaient les plus élevés, sautaient en cadence de quatre mesures en quatre mesures, et, comme il n'en sautait que trois à la fois, on en voyait toujours trois qui formaient la même figure que les trois premiers. Ainsi l'allée fut toujours remplie jusqu'à ce que les trois derniers eussent fait la même figure que les trois premiers. Les musiciens avancèrent, passerent sous le portique de l'avenue, et se placèrent sur un tertre gazonné.

Un air d'un autre mouvement, anime alors faunes et satyres, qui se livrent à une danse fort extraordinaire. Puis, les instruments gravissent l'escalier et se placent de chaque côté de la table ; les danseurs les suivent et se mettent à exécuter autour de Monseigneur un air qui semblait marquer l'excès de la joie qu'on ressentait en ces lieux de la présence de ce prince. Enfin, il faut se remettre en chasse, et la transition se fait en musique. Les instruments redescendus, trouvent, comme par hasard, des piqueurs endormis. Ils les réveillent aux sons d'un air de feu M. de Lully, qui semblait fait pour la circonstance. Les piqueurs se lèvent, après avoir fait toutes les actions qui pouvaient marquer qu'ils étaient profondément assoupis. On entend un grand bruit de cors et dans ce même instant un cerf vient passer. " Si nous avions des chiens, " s'écrie Monseigneur, habitué à de semblables surprises, et qui se prête au jeu concerté pour lui. Aussitôt paraît la meute du Grand Prieur. " Quel malheur, reprend le prince que nous n'ayons des chevaux que pour tirer en volant. " Au même instant paraissent des chevaux de chasse à courre. Et ainsi de suite...

Monseigneur se déclara enchanté de cet impromtu, digne d'un conte de fées. M. de Lully le cadet se couvrit de gloire et l'on décida de recommencer ce ballet champêtre lorsque la Duchesse de Bourbon et la

Princesse de Conty douairière arriveraient de Versailles. Malheureusement ces princesses voyagèrent du nuit afin d'éviter la chaleur, elles partirent de Versailles aussitôt après le coucher du roi et les princes se levèrent à trois heures du matin pour aller au-devant d'elles. Le divertissement n'en fut pas moins chanté le soir, dans les appartements, avec quelques modifications indispensables.

Malheureusement Jean-Louis meurt le 23 décembre suivant. Et s'il n'était pas mort, peut-être son renom musical naissant aurait-il eu à souffrir d'une vilaine affaire dont la procédure nous est conservée. Nous trouvons en effet [1] la trace d'une sentence du 18 may 1689, qui condamne Louis de Lully et les héritiers de Jean-Louis à payer 800 livres à un sieur Vignon, maître de musique, pour :

" les ouvrages de musique faits par iceluy Vignon pour les dits sieurs, tant pour le *divertissement d'Anet* que pour l'opéra de *Zéphire et Flore*, affirmant ledit Vignon qu'il n'avait reçu aucune chose de Mgr de Vendôme, ni desdits Lully, sur lesdits ouvrages, et que ce sont lesdits Lully qui lui en avaient donné ordre et l'étaient venu trouver pour travailler auxdits ouvrages. "

Les considérants sont pénibles, et bien que cette histoire ait fait peu de bruit, elle dut cependant se savoir.

La faute en était moins aux Lully qu'à ce régime des charges cessibles et transmissibles, dont on ne pouvait plus guère dépouiller les possesseurs. Le roi lui-même, si attaché à Lully, dut se trouver dans l'embarras. Déjà pareille difficulté s'était produite et se produisait encore dans la surintendance même de la musique. Les érudits savent en effet qu'à côté de l'*incomparable Lully*, se trouve, sur les états royaux pendant toute cette période, le nom d'un musicien aujourd'hui bien inconnu, Jean Boesset. Ces deux confrères d'inégale valeur se partageaient la surintendance par semestre, sur le papier du moins, car en réalité Lully était tout. Mais Boesset représentait l'hérédité. Son père Antoine Boesset le grand homme de la musique de Louis XIII et son grand père Pierre Guédron potentat musical, sous Henri IV, lui avaient en quelque sorte acquis des droits, que le roi répugnait à lui enlever. Encore doit-on dire cependant que Jean Boesset était musicien ; il composait avec assez d'abondance, dans un style vieilli, que Lully avait complètement démodé, mais qui avait ses admirateurs. Il était d'ailleurs, ainsi que son père, conseiller du roi, et seigneur de plusieurs lieux en Beauce, dont il portait les noms et

[1] Arch. Nat. Y 14250

les armes. Ceci pour achever de prouver que l'annoblissement n'avait rien d'incompatible avec le caractère d'un musicien royal. Il meurt avant Lully mais il laisse un fils, Jean Claude, qui lui succède, et que nous retrouvons en ce moment précis partageant avec Jean-Louis la surintendance de la chambre. Ce dernier rejeton d'une race illustre était à peu près aussi dénué de talent musical que les enfants de l'auteur de *Cadmus*. De sorte que le Grand Roi, respectueux d'une tradition généreuse, devenait l'homme le plus mal servi de son royaume. L'hérédité avait placé à la tête de sa musique des personnages qui n'avaient plus rien de commun avec cet art. Il fallut absolument prendre un parti.

Un musicien se trouvait là, guettant les successions de Lully et de Boesset ; il s'appelait Michel Delalande. Le duc de Noailles l'avait introduit dans ce petit cercle, qui allait devenir tout puissant avec le duc de Bourgogne. Lalande reçut le 9 janvier 1689 son brevet de surintendant [1], charge déclarée vacante par la mort de J.-L. Lully ; et le 15 septembre 1690 il est nommé *compositeur de la chambre* [2] en remplacement du même Lully décédé.

* * *

Que vont devenir les Lully ? Ils procèdent tout d'abord à la liquidation de la succession de Jean-Louis, mort sans postérité. Pourquoi la justice dut-elle intervenir dans ces règlements? Nous n'en savons rien. Le fait est cependant que les créanciers actionnèrent et obtinrent un jugement [3]. Il ne s'agissait que de 7,490 livres de menues factures diverses, réclamées par des fournisseurs : bourrelier, chandelier, rotisseur, sellier, marchand de dentelles et l'inévitable tailleur. Ces dettes infimes témoignent chez le surintendant une situation embarassée, qui surprend, et qui ne dut pas impressionner favorablement Louis XIV, ennemi de tout désordre chez ses officiers.

Il ne fallait pas songer à substituer en quelque façon Louis de Lully à son frère défunt. Ce Louis, bien que filleul de roi, avait été l'objet des sévérités paternelles. Lully dans son testament avait pris soin de faire à son sujet des déclarations précises :

" n'ayant que trop connaissance de la mauvaise conduite de Louis Lully, son fils aîné, ce qui l'a obligé de le faire enfermer par autorité de justice en la maison des

[1] Arch. Nat. O[1] 33 f° 62.
[2] Arch. Nat. O[1] 34 f° 257.
[3] Arch. Nat. Y 14250 et B. N. Mss. Fr. 11735 f° 136.

religieux de la Charité à Charenton, veut et entend que son dit fils demeure réduit à sa légitime... soit un douzième des biens... et, comme il sait qu'il y a beaucoup à appréhender de la légèreté d'esprit dudit sieur Lully, veut qu'il demeure enfermé dans ladite maison, si longtemps qu'il sera avisé. " [1]

Toutefois dans un codicille du 15 mars [2], ajouté 9 jours avant sa mort le père irrité s'était laissé quelque peu fléchir et avait rétabli le fils coupable, dans ses droits. Bienveillance imprudente dont Louis ne se montrera pas très digne.

La vie de cet écervelé ne nous est guère connue que par des procédures du Chatelet. Elles sont nombreuses et remplissent un volumineux dossier [3] elles nous montrent un aspect de l'existence de fils de famille au XVIIe siècle. En 1689 Louis, âgé de vingt cinq ans, demeure dans l'enclos du Temple. Cette adresse a son intérêt. Au Temple, Lully est sur un terrain ami et sûr. Il est locataire, ou sans doute plutôt encore, hôte des Vendôme, grands protecteurs de son père et de sa famille. En outre dans cet enclos privilégié, il se trouve personnellement à l'abri des créanciers, de par une législation qui remonte au moyen-âge. Ce qui lui permet de justifier à son aise les appréhensions de son père. Le voilà qui achète un cheval de selle pour 168 livres 15 sols ; il s'en déclare content mais ne peut le payer. Il se commande un " habit couleur d'escarlate à treisse et boutons d'or," et oublie de solder au tailleur les cent livres qu'il lui doit à cette occasion. Ou bien il signe l'obligation suivante : " Je confesse avoir reçu fait marché pour un carosse au mois de chez Mme Guyot, à raison de 21 louis d'or ; point de carosse pour la campagne ; et déferreray ses chevaux aux champs. " Ce louage ne lui suffit pas, et il lui faut " un carosse doré, garni de velours à ramages à fond blanc et fleurs cramoisy, garni d'une seule glace de Venize et monté sur un traict aussi doré en partie, et de deux chevaux gris pommelés, ayant crain, queues et oreilles bien conditionnées." Soit 2600 livres, environ 10,000 fcs d'aujourd'hui. Il dépense encore 5,250 livres (plus de 20,000 fcs) pour trois tapisseries. " L'une à personnages, représentant les Métamorphoses d'Ovide façon de Flandres, contenant six pièces, de deux aunes deux tiers ou environ de haut, et dix-huit aunes ou environ de tour ; L'autre à verdure de Flandres, en six pièces, contenant pareille quantité d'aunes de tour et de haut. La troisième de même, en verdures

[1] Testament. Publié par Campardon. *L'Académie royale de musique* II p. 151.
[2] V. Radet, p. 72.
[3] Arch. Nat. Y 14250 et aussi B.N. Mss. Pièces Or. 1774.

de Flandres." Les créanciers se fâchent ; ils s'aperçoivent, comme le remarque ingénuement l'un d'eux, " qu'il y a une grande quantité de saisies, qu'il en survient tous les jours d'avantage, en sorte que la manière dont le sieur de Lully se gouverne, et des emprunts qu'il fait journellement, les créanciers ne seront pas payés de plus de dix années." Louis hypothèque rapidement tous ses biens, il engage la part qui lui reviendra. En 1692 il est entre les mains d'un sieur Preterre qui l'assigne pour 400 livres, dus " pour nourriture, logement, blanchissage par lui fournis, et à ses laquais, et argent déboursé pour fournitures et façon d'habit, et pour prêt d'argent et marchandises." Son épicier lui demande un billet de " 15 escus, valant 45 livres pour marchandises de caphé, bierre, vins de liqueurs et autres." Voici même un M. Louvart qui exige le remboursement de 282 livres " laquelle somme, avoue Lully, m'a servi à payer un chirurgien qui m'a traité d'une maladie secrète et d'autres nécessités dont j'ai eu besoin." N'eut-il pas mieux fait de rester sous la garde des religieux de Charenton ?

Au milieu de ces prodigalités le fils aîné de Lully n'en cherchait pas moins à recueillir les fruits de la gloire de son père. Il n'abandonnait pas la musique. Il glissait à l'opéra le 4 avril 1690 un *Orphée*, conçu suivant les règles, et qu'il offrait au roi d'un ton repenti.

Sire,

Lorsque je me représente les soins assidus de V. M. pour la gloire et le repos de son Etat, je ne sais si je dois prendre la hardiesse de vous entretenir dans une épitre, en vous présentant mon Orphée, et je croirais peut-être mieux faire de manquer en cela la coutume, que de vous dérober la moindre de vos précieux momens. Mais, comme il ne me sièrait pas de vouloir paraître plus sage qu'un autre, j'ose dire à V. M., avec quelle confiance respectueuse j'espère qu'elle voudra bien agréer ce second fruit de mon travail. Je pourrais me flatter du souvenir que le premier a paru avec assez de succès. On applaudit favorablement au coup d'essai des deux fils du plus habile homme du monde dans cet état. On jugea de la musique, comme de la valeur et des autres vertus, et l'on se plut à croire qu'elle pouvait bien être passée aux enfants de son héros. Il y avait lieu d'attendre que mon frère soutiendrait par des effets cette heureuse prévention. Mais pour moi, Sire, la présence de V. M., et son approbation qui, peut-être, l'aurait suivie, n'ayant pas honoré notre ouvrage, j'ai compté celle de tout le monde pour rien. J'ai balancé longtemps si je me donnerais encore à cette sorte d'occupation, puisqu'elle n'a pas su conduire à l'unique but que je m'étais proposé. Et, pour persévérer dans un si louable dessein, j'ai eu besoin de l'espérance

d'être plus heureux à y réussir. J'avouerai, Sire, que c'est une grande entreprise de faire chanter le célèbre Orphée. Mais s'il venait à trouver sa place parmi les nobles amusements que vous donnez quelques fois à votre cour, et si les chants que je lui ai prêté avaient le bonheur de plaire à V. M., je n'envierais pas à cet Orphée de la fable, les merveilles qu'elle en raconte. Et, s'il fut plus digne d'admirations que je ne le suis, du moins son sort aura été moins doux et moins glorieux.

Le morceau est habilement tourné. Lully insinue que le roi est resté par hasard indifférent aux mérites de Zephire, et qu'il aurait probablement goûté cette œuvre, s'il avait daigné la connaître. Mais Louis fut insensible aux flatteries comme à la musique du jeune compositeur. Et le public encore une fois partagea cette froideur. Orphée n'a point laissé de trace dans les fastes de l'opéra français. Il n'y a guère que l'éditeur de la partition, J. B. Christophe Ballard, qui en ait conservé quelque temps le souvenir, et encore ce souvenir fut-il mauvais. Lully refusa énergiquement de solder les frais de l'impression, et se laissa naturellement condamner, par sentence du Châtelet du 19 avril 1690.[1] Le mémoire présenté à cette occasion par Ballard, vaut qu'en le cite. Il nous initie aux mœurs et aux tarifs des éditeurs de musique du XVIIe siècle.

« Mémoire pour M. Lully l'ainé, concernant ce qu'il me doit, ce que j'ai vendu de ses livres, et ce que j'ai encore entre les mains : du 17 février 1690.

Mondit sieur de Lully me doit pour un mémoire que j'ai fourni pour l'impression et papier de 500 exemplaires de l'opéra d'Orphée, sur le pied que j'ai toujours été payé par feu M. son père . . . . . 1105 livres

Plus M. de Francines m'oblige de payer Sr Boucher relieur la somme de . . . . . 80 l.

dont il faut que mondit Sieur de Lully me tienne compte, sans y comprendre 15 l. de papier réglé que j'ai fourni au Sr. de Rougemont pour escrire la musique dudit opéra . . . . . 15 l.

1,200 livres

Sur quoi j'ai reçu du Sr. Plessi pour la vente qu'il a faite de 24 desdits opéras, savoir 18 reliés en veau, et 6 en blanc 291 l.

Nota. — Il faut qu'il déduise 18 l. que j'ai payées audit Plessi à 15 sous pièce pour les rétributions, ainsi je n'ai reçu que 273 l.

Reste à tenir compte audit Sr. de Lully des 500 l. que je me suis obligé de lui fournir. Mondit Sr. Plessi en a payé 24, et 9 qu'il a encore entre les mains. Plus fourni à M. de Francines pour les présents, dont on m'oblige à payer la

[1] Arch. Nat. Y 14,250.

reliure 9 l. Plus donné à M. Pécour de l'ordre de M. de Lully 2 l. Plus donné à M. de Lully 2 l. Il m'en reste encore entre les mains 445 l.

Reste du audit Sr. de Lully de ma part neuf exemplaires qui sont à 11 l. 99 l. Avec la somme d'autre part de 273 l. reste 372 l.

Mondit Sr. de Lully me doit 1200 l. Reste dû par lui 828 l. "

Ainsi Louis de Lully recevait 500 livres (environ 2000 fcs) pour un opéra, mais l'éditeur trouvait le moyen de lui en réclamer presque le double. Cette réclamation alla rejoindre celle des autres créanciers et Lully, nullement alarmé, voulut affronter de nouveau cette scène de l'opéra, où il escomptait toujours un succès futur. Cette fois il s'associe la la collaboration avouée d'un musicien d'assez bonne étoffe Marin Marais, cidevant élève de Baptiste. *Alcide* voit le jour, sur des paroles de Campistron et est représenté le 3 fevrier 1693. Mais la partition n'en fut pas gravée. Ballard se contenta de la vendre en copies manuscrites, avec un titre imprimé ; c'était moins cher. Ici aussi, plus de préface laudative. Lully a renoncé à séduire Versailles. D'ailleurs nous voici au moment où le roi, sous l'influence de Madame de Maintenon, semble dédaigner ce spectacle dont il avait jadis encouragé l'essor. Paris ne dit trop rien de ce nouvel opéra, et le Mercure répond sans doute au sentiment général à son égard en ne soufflant mot. Encore un échec pour le pauvre M. de Lully l'aîné !

Entre temps cependant le fils de Baptiste se faisait applaudir chez les grands protecteurs de sa famille, chez les Vendôme, à Anet. Au printemps de 1691, il reparait avec sa musique aux fêtes données en l'honneur de Monseigneur, et qui rappellent celles de 1687 dont nous avons vu la description. Campistron en était le grand ordonnateur avec le poète Palaprat.

" Elles commençaient toujours par de la musique, qui était le prélude d'une comédie. On avait rassemblé tout ce qu'il y avait de meilleur en musiciens, pour les voix et pour la symphonie. On chanta pendant les quatre premiers jours alternativement une Idylle de Campistron et un églogue de moi, raconte Palaprat [1], qui avait été mise en musique par M. Lulli l'aîné. Et, le jour du mardi gras, le grand Divertissement fut coupé par une pièce dont M. Morel, de la musique du roi, avait fait le chant... "

Toutes ces tentatives n'établissaient pas une réputation, et Lully n'avançait pas dans le chemin de la gloire. Il n'avait que trente ans

[1] PALAPRAT. Discours sur le Grondeur *Œuvres*. (Paris 1712 T. I p. 179).

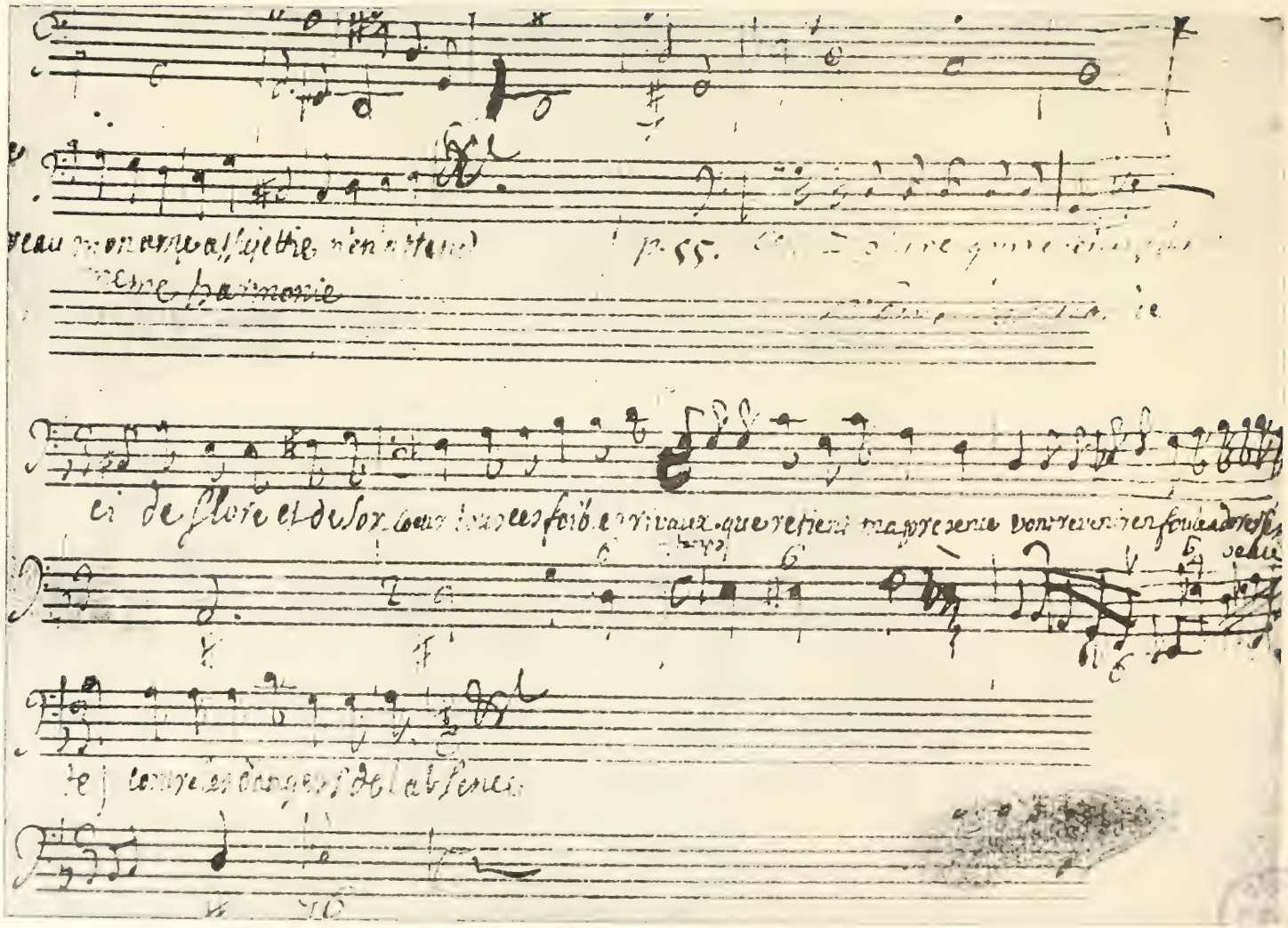
d'ailleurs, et peut-être fit-il encore quelques efforts. Nous lisons par exemple dans le journal d'un contemporain, à la date du 26 janvier 1695 : " Campistron a fait l'opéra de Clytemnestre, et M. le Grand Prieur a dit à Desmarets d'aider à Lully qui en doit faire la musique." [1] Mais ce projet ne se réalisa pas et Lully disparait à ce moment pour toujours de l'histoire musicale. [2] On peut croire qu'il fit une fin et se rangea sous la loi du mariage, non sans prouver cependant encore la faiblesse de son caractère.

Nous savons en effet par les archives de la famille [3] que Louis avait épousé Marthe Bourgeois, et cela contre le gré des siens. Mme Lully mère dans un testament de 1715, revenant sans doute sur ses premiers sentiments, avoue " qu'elle approuve le mariage du Sr. Lully avec la demoiselle qu'il a épousée, en tant que besoin serait, priant ses autres enfants d'en faire de même." Or le mariage ainsi ratifié doit se placer à peu près en 1695, car un fils en était né, qui meurt le 22 juillet 1735, *âgé de* 40 *ans environ.* Il s'appelait Louis-André de Lully et avait épousé le 26 avril 1721 Suzanne-Catherine Cartaud demeurant, comme lui à Paris, Quai de la Mégisserie. Il apportait en dot tous les biens de ses grands parents, échus à son père, et que celui-ci avait été contraint de lui transmettre par substitution. Suzanne reçevait 50,000 livres (soit 200,000 frs). On connaît ces Cartaud, famille d'artistes, peintres et architectes. Le grand père, Silvain Cartaud, était entrepreneur des bâtiments du Roy. Le père, Jean-Silvain Cartaud, se nommait *architecte de feu Mgr le Duc de Berry*, et, chose singulière, sa femme était fille d'une Suzanne Bourgeois, peut-être parente de Mme Louis de Lully. Les Thomassin, Fremin, Duburgra, qui signèrent au contrat appartenaient tous à cette aristocratie artistique, qui logeait au Louvre et siégeait à l'Académie des Beaux-Arts.

[1] Correspondance de L. F. Ladvocat, publiée par M. Ténéo dans le *Mercure musical.* (Année I p. 582.)

[2] C'est à tort que certains historiens indiquent Louis de Lully comme ayant collaboré avec Collasse au Ballet des Saisons. La préface de l'édition de 1695 de cette œuvre dit expressément que l'auteur n'a pas "jugé à propos de mesler la musique, qui est de feu M. de Lully avec la sienne. Il reconnait avec admiration que tout ce qui est de cet excellent homme ne doit souffrir aucun mélange... Il a su que ce mélange déplairait à la famille de M. de Lully à laquelle il est fort aise de donner toutes les marques d'estime et de respect qu'il a pour la mémoire de cet homme incomparable." Il s'agit donc bien ici du Grand Lully. — Quant à la *Pantomime des pages* qui se trouve à la bibliothèque du roi de Prusse à Berlin (N° 2822) je n'ai pu en reconnaître l'identité.

[3] Archives du Château de Combreux en Loiret. Je saisis cette occasion pour exprimer ici toute ma gratitude à M. le duc de Larochefoucauld d'Estissac, qui a bien voulu m'ouvrir ce dépôt précieux, et tous mes remerciements à M. Guérinot, qui en fit le classement et qui voulut me guider à Combreux, en archiviste érudit.



FRAGMENT MANUSCRIT DE ZÉPHIRE, AUTOGRAPHE PRÉSUMÉ DE LOUIS DE LULLY

(Musée de l'Opéra.)

Louis-André faisait donc un mariage honorable, et réparait ainsi les désordres de son père. Malheureusement, il meurt sans postérité, et après avoir soutenu contre son père de fâcheux procès, que la famille et les amis terminèrent par une transaction.[1]

Louis de Lully était mort lui-même le 1r avril 1734, un an avant son fils. Et de cette branche aînée, comme de la branche cadette aucun rejeton ne put continuer dans les siècles le nom si glorieusement porté par le Florentin.

JEAN BAPTISTE DE LULLY

Celui-là était le second fils du grand homme. Né en 1667, il avait été destiné à l'église. Fétis le fait étudier à St. Sulpice, hypothèse vraisemblable. Il fut sûrement pourvu d'un bénéfice de fort bonne heure. Le 14 mai 1678, le Roy partant de St. Germain, pour les Flandres, avec Monsieur, fait don "*au second fils de Lully de l'abbaye de St. Hilaire près Narbonne, vacante par la mort de l'abbé de la Barre, officier de la chapelle.*"[2] J. B. Lully avait 14 ans, et succédait à un fort habile organiste[3] que la musique aussi avait conduit au petit collet, et dont le père avait été un des premiers clavecinistes de la vieille cour. Son abbaye se trouvait à St.Hilaire de l'Aude, et dépendait de l'ancien diocèse de Carcassonne[4]. Elle avait été fondée en 780, et résista jusqu'à la révolution. Mais Lully troqua bientôt ce bénéfice, contre un autre plus rapproché de Paris, celui de St. Georges sur Loire, près d'Angers. L'échange se fit en 1687 et avec Louis Monteil de Grignan, évêque de Carcassonne, qui préféra peut-être une abbaye de son diocèse à celle de la Loire.[5]

En outre, il portait parfois le titre d'abbé de St. Médard, petite paroisse de Vitry aux Loges, près Combreux en Loiret. Et enfin, nous le trouvons aumônier de *Monsieur frère unique du roy*, en 1695.[6]

[1] Archives de Combreux.

[2] Recueil des Gazettes Nouvelles... (Paris 1679 in 4° p. 400).

[3] Joseph Chabanceau de la Barre, dit l'abbé de la Barre.

[4] Ce qui explique pourquoi, dans l'inventaire après décés de Lully, elle est mentionnée comme St. Hilaire de Carcassonne.Je dois ici remercier M. l'abbé Sabarthés de Narbonne, qui m'a donné d'utiles indications.

[5] Voir Gallia Christiana (Paris 1756 T. XIV p. 716) et Mahul, *Cartulaire de Carcassonne.* (T. V.) — Ces ouvrages contiennent peu de détails et il serait à souhaiter que la vie de Lully abbé commendataire fut définitivement précisée. Voir aussi l'abbé Chevalier : *Notice historique sur l'abbaye de St. Georges sur Loire* (Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers, 1858 nouvelle période. T. I.), qui place Lully bien tard dans la chronologie.

[6] Arch. de l'Opéra. Quittance du 7 novembre 1695.

A l'encontre de ses frères, Jean Baptiste n'attire pas sur lui l'attention de l'histoire dès la mort de son père. Il nous faut attendre les dernières années du siècle pour le voir prendre part efficacement aux ambitions de la famille. En 1695-1696 il cède son abbaye de St. Georges à J. L. Caton de Court, et il met de l'ordre dans ses affaires, probablement délabrées, en obtenant main levée de toutes les saisies qui pesaient sur ses biens [1]. Ces actes ont tout l'air d'annoncer un événement ? Et, en effet le 2 février suivant se produit un petit coup de théâtre, sans doute habilement préparé.

" Le Roi, nous disent les archives, étant à Versailles, et bien informé de l'application que Jean Baptiste de Lully donne depuis quelques années à la composition de la musique, où il a commencé de réussir par des pièces qui font juger qu'il pourra, à l'exemple de feu Sr. de Lully, son père, se perfectionner en cet art, S. M. a eu pour agréable la démission de J. B. Boesset, faite en sa faveur de la charge de surintendant de la musique de sa chambre. Et, à cet effet, S. M. a retenu et retient ledit Lully audit état et charge de surintendant, vacante par la démission du Sr. Boesset " [2]

L'abbé obtenait ce que son aîné s'était toujours vu refuser, et il reliait la chaîne, un instant interrompue des Lully surintendants de la musique royale. Cette faveur il la devait à son caractère ecclésiastique plutôt encore qu'à son application musicale, ou même qu'à son mérite personnel, nous le verrons bientôt. Aussitôt promu J. B. L. s'applique à donner une haute idée de ses talents, et à plaire au monarque. Faire sa cour avec un opéra, il n'y faut plus songer, en ces temps austères. Et l'abbé serait mal venu à célébrer le triomphe de l'amour devant Madame de Maintenon. Faut-il se rabattre sur une simple cantate, faut-il essayer de cette musique instrumentale, que Rebel et Couperin cherchent à mettre en vogue ? Ce serait aller contre le *goût françois* et contre la tradition léguée par Lully même ! Il convient cependant de frapper un grand coup, et d'atteindre de suite ce pathétique grandiose, que le roi préfère à tout.

Est-ce Lully lui-même qui eut l'idée géniale de se tirer d'embarras par une œuvre hybride, tendancieuse et pourtant charmante qui s'appelle *Le triomphe de la Raison sur l'amour ?* [3] Est-ce lui qui mit aux prises en

[1] Main levée par P. H. Duparc, du 11 janvier 1696. (Minutes de M. Godet, Notaire à Paris.)
[2] *Arch. Nat.* O 1 40. p. 25.
[3] Le Triomphe de la Raison sur l'Amour, pastorale mise en musique, représentée devant S. M. à Fontainebleau le 25 octobre 1696. (Ballard in-4° obl.)

une sorte d'opéra-cantate, sans décor, sans pompe mais pas sans musique, la déesse Raison et la tendre Galanterie ? Tentative hardie, qui sentait St. Cyr d'une lieu, et dont on voit l'inspiration directe tout à côté du roi vieillissant, mais tentative qui réussit, et qui eut l'honneur d'une remarque de Dangeau : " Le fils de Lully a fait chanter hier devant le roi et toute la cour un divertissement dans le goût et dans la manière de son père ; le roi en a paru très content et le loua fort." [1]

Lully avait donc le droit de manifester une satisfaction qui perce dans la dédicace de sa partition :

SIRE,

Je prends la liberté de présenter à V. M. la Pastorale qu'elle a bien voulu entendre à Fontainebleau. L'approbation qu'elle luy a donnée, est la récompense la plus glorieuse que j'en pouvais recevoir et la seule à laquelle je sois véritablement sensible. Je suis très persuadé, Sire, que je n'aurais pu réussir dans ce petit ouvrage si je n'avais été excité par un aussi puissant motif que celui de plaire à V. M. Une si belle ambition tient souvent lieu de génie, et peut élever des dispositions médiocres ; j'ai succédé à feu mon père dans cette noble émulation. C'est par la vue qu'il avoit de ne rien faire qui ne fut du goût de V. M., et par les soins qu'elle a eu de le faire travailler, qu'il s'est élevé au-dessus des personnes de son art. Je seray trop heureux, Sire, si je puis par mon application me rendre digne de ces mêmes bontés. Je ne suis occupé que du soin de les mériter, et je ne trouve bien employés que les momens qui peuvent me conduire à un si glorieux avantage.....

JEAN-BAPTISTE LULLY.

Pourquoi ce beau début n'eut-il pas de lendemain ? L'abbé était-il donc si peu sûr de son art qu'il dut attendre onze ans avant de se produire à nouveau. Du moins n'avons nous pas trouvé trace de son activité musicale entre 1696 et 1707. Et, à ce moment, ce n'est plus une pastorale qu'il nous invite à entendre mais un *Concert de violons et hautbois donné au souppé du Roy le* 16 *janvier, par la troupe des petits violons et hautbois de S. M.*[2] Nous voici loin de l'auguste Raison ; l'héritier de l'opéra se contente d'une musique de table, non pas mauvaise certes, et semblable à toute autre de son temps, mais un peu humiliante cependant pour le fils de l'auteur d'Armide !

Les années passent et il faut arriver à 1721, pour trouver dans le

[1] Mémoires. VI.
[2] *Copié par Philidor l'aîné.* (Bib. du Conservatoire. Collect. Phil. XXXVI).

Mercure[1] la note suivante : *Samedy le trente août fête donnée par M. de Vendome, rue de Varennes, avec la musique composée exprès par M. de Lully, surintendant de la musique de S. M. Le goût s'y trouva avec la magnificence.*

En réalité Lully n'était plus surintendant que de nom. Il avait obtenu le 15 juin 1717[2] ce qu'on appelait alors un brevet d'assurance, c'est à dire la certitude de pouvoir, avec l'agrément du roi, céder sa charge au cas ou il viendrait à donner sa démission, et pour une somme déterminée, qui se trouvait fixée à 25,000 livres (soit 100,000 fcs). Cette démission survint le 17 novembre 1719[3] en faveur de Collin de Blamont, musicien de cour, artiste assez pâle.

Pas plus à Paris, qu'à Versailles, ou à Fontainebleau, le surintendant n'avait pu remplir son véritable rôle. Ses collègues eux-mêmes le considéraient comme un musicien peu diligent. Un document de l'ancien régime nous l'apprend. Lorsqu'en 1768 s'éleva une contestation entre différents fonctionnaires de la musique royale, des rapports furent demandés par la cour.[4] Ils nous disent :

" Lully savait à peine la musique et personne n'ignore qu'il n'avait obtenu la charge de surintendant que par considération pour les talents de son père, et sous la condition qu'il travaillerait à se mettre en état d'en remplir les fonctions, dont le feu roy chargea alors Lalande, qui a exercé la charge de Lully fils, jusqu'à ce que ce dernier ait eu Blamont pour survivant. Au sacre de Louis XV, en 1722 Lully voulant assister en personne, pour faire acte de surintendant, Blamont son survivant, le suivit à Reims, pour le service du *Te Deum*, Lully ne pouvant pas exercer..."

Telle est la physionomie, assez mince du second fils de Lully, tracée d'après les documents impartiaux. Si nous voulions connaître d'un peu plus près le personnage, nous pourrions ouvrir les volumineux dossiers d'un procès qu'il eut à soutenir contre l'éditeur des œuvres de son père, contre l'un de ces Ballard, qui durant deux siècles, emplirent la musique française de leurs récriminations. Jean Baptiste comme Louis s'était heurté à eux et à leur monopole de seuls imprimeurs du roi pour la musique. Voici l'affaire, racontée par Ballard lui-même dans un factum assez précis, mais qu'il faut savoir lire *cum grano salis*.[5]

[1] *Mercure* de septembre, p. 213.
[2] *Arch. Nat.* O[1] 61 p. 99.
[3] *Ibid.* O[1] 63 p. 317.
[4] *Arch. Nat.* O[1] 842.
[5] *Bib. Nat.* Fr. 22072, f[0] 29. Voir aussi : *Arch. Nat.* Y. 279.

" Jean Baptiste Lully, Père, avoit obtenu par Lettres Patentes du 20 septembre 1672 le Privilège de faire seul imprimer pendant l'espace de trente années, à compter du jour de l'Impression achevée, les Opera qui ont rendu son nom si célèbre.

Ce Privilège a esté partagé apres sa mort, entre sa Veuve et ses enfants, dont quelques uns ont vendu leurs parts, qui faisoient portion de leur Patrimoine : Et entre autres le sieur Loüis Lully frère du Demandeur, qui a traité de la sienne avec Ballard et avec un autre Particulier. Jean-Baptiste Lully son frère, peu content de celle qui luy estoit echûë, a trouvé moyen d'enlever sur de faux exposés celle de ses Coheritiers et de leurs Acquereurs, et a obtenu un Privilege le 2 Avril 1707, de faire seul imprimer les Opéra de son Père, a condition d'en donner deux au Public par chaque année.

Contraint de recourir à Ballard pour l'Impression, il luy fit des propositions si ridicules, qu'il estoit aisé de voir que son but principal estoit de le dégoûter. Outre qu'il ne luy offroit, pour l'Impression, qu'un prix beaucoup plus bas que celuy qu'on a coûtume d'en payer, il exigeoit que, pendant qu'elle se feroit, il y eût dans l'Imprimerie un homme de sa part, en qualité de surveillant, qui pût en son absence sceller les portes et les fenestres du cachet de son Maistre : Ensorte que, s'il eût plû à cet Inspecteur de nouvelle fabrique, de s'absenter volontairement ou par débauche, l'Imprimerie de Ballard, composée de quinze ou seize ouvriers et de cinq Presses, sur lesquelles roullent plusieurs ouvrages de différentes espèces, seroit demeurée dans une entière inaction. Aussi Ballard refusa-t'il de se soûmettre a des conditions si bizarres et inconnues jusques icy parmy les Imprimeurs.

Lully, qui n'attendoit que ce refus, le fit assigner au Conseil, le 2 may 1707 pour voir dire que, faute par luy d'acquiescer à ces demandes exorbitantes, il seroit permis a luy, Lully, de faire imprimer les Opéras par qui bon luy sembleroit, et de faire fondre, à cet effet, des caracteres de musique au préjudice du Privilège que Ballard et ses Ayeux possèdent depuis près de cent soixante ans, de faire seuls imprimer les Ouvrages de Musique dans tout le Royaume : Et ce par Lettres Patentes du Roy Henry III, données le 16 Février 1552, renouvelées par les Roys ses successeurs, et confirmées par le Roy Loüis le Grand le 28 Avril 1678 en faveur de Christophe Ballard, & le 5 octobre 1695 en faveur de Jean-Baptiste-Christophe Ballard son fils, reçû en survivance.

Ce dessein de donner atteinte au Privilège de Ballard, pour profiter de ses dépoüilles, a esté le mobile de tous les mauvais procedez que Lully tient depuis quelques mois à son égard : Mais ce fut envain qu'il prétendit y réussir dans le premier Procès intenté au Conseil. Se voyant près d'y succomber, il fut forcé de donner les mains à une Transaction, dont les Juges, pour le bien de la paix, voulurent eux-mêmes dicter les Chefs. Elle fut signée le 4 Juin 1707, homologuée par Arrest du Conseil le 27 du même mois, et portoit entre autres conditions.

Que Lully presenteroit à Ballard deux Opéras par chaque année et luy en payeroit le prix de douze livres la feuille, pour la quantité de cinq cent cinquante Exemplaires, de quatorze livres pour celle de sept cent cinquante.

Que Ballard n'en pourroit tirer plus grand nombre, sous les peines portées par le Privilège, et que pour la sûreté réciproque des deux Parties, lorsque les Exemplaires seroient livréz, la premiere feüille de chacun, seroit paraphée respectivement, par Lully et par Ballard.

En exécution de cette Transaction, l'impression de l'Opéra de Proserpine, fut commencée et s'acheva malgré toutes les chicanes que Lully affectoit de faire naître à tout moment, tantôt sur les Epreuves, tantôt sur le prix de la premiere page, et tantôt sur la manière de faire les payements. Car Lully prétendoit ne devoir payer qu'en Billets de monoye, les sommes que Ballard vouloit bien avancer pour luy, en espèces sonnantes.

Lorsque l'Impression fut finie, il fut question de parapher les Exemplaires pour les livrer. Et comme il estoit de la derniere importance pour Ballard que ce Paraphe se passât fidellement, il requit Lully selon la coûtume recûë dans toutes les Imprimeries, de se transporter dans la sienne, pour y procéder avec luy, Lully qui avoit des vûës plus detournees, ne pût se resoudre à accepter ce party, et exigea opiniâtrement que le Paraphe se fît chez luy. Ballard qui estoit dans la bonne foy, proposa à Lully pour lever les difficultez, de luy envoyer les sept cent cinquante premieres feüilles afin qu'il les Paraphât chez luy : ensuite de quoy Ballard, après les avoir retirées, les Parapheroit de sa part, dans son Imprimerie, et luy remettroit les sept cent cinquante Exemplaires parfaits et paraphez. Cet expédient est celuy dont le Sieur Guyenet a coûtume d'user en semblables conjonctures, ne pût encore estre goûté par Lully : En sorte que M. l'Abbé Bignon qu'il avoit sans cesse fatigué par ses prétentions mal fondées, pendant le cours de l'Impression et qu'il importunoit encore en cette rencontre, exhorta Ballard de céder, et de faire porter les Exemplaires chez Lully : ce que Ballard fit par respect, et sans prévoir le mauvais usage que Lully devoit faire de cette déférence.

On s'assembla donc pour le Paraphe dans la Maison de ce dernier qui s'estoit fait assister de son Valet, et de quelques uns de ses amis. On y travailla sans relâche depuis midy jusques à sept heures du soir, et ce fut avec tant de lassitude des deux parts, que Lully propose luy-même plus d'une fois à Ballard, de remettre la continuation du Paraphe au lendemain. Rien de plus aisé dans cette confusion, que de soustraire ou de laisser échaper au Paraphe quelque paquet d'Exemplaires. En effet, il en est resté quelques uns de non-Paraphez entre les mains de Lully. Et c'est sur ce fondement qu'il a entrepris de perdre le Suppliant de biens et d'honneur, pour avoir lieu d'envahir l'Impression de Musique.

Il se croyoit tellement assuré de la réüssite, que quelques jours après la livraison des Exemplaires, et long temps auparavant qu'il y eût aucune Saisie de faite, il repandit en differents endroits, même dans les Caffez et dans le Parterre de l'Opéra ; que Ballard estoit un fripon, qu'il avoit fait tirer un grand nombre d'Exemplaires au delà de celuy dont on estoit convenu, qu'il les vendoit et faisait vendre à son préjudice.

Bien plus, des le 10 Janvier 1708, il fit signifier à Ballard un acte par lequel, il lui déclaroit, n'entendre faire imprimer aucun Opéra, pendant le cours de cette année : quoy qu'il fut tenu par son Privilège d'en faire imprimer deux par an.

Enfin il résolut de proceder aux Saisies qu'il concertoit depuis si longtemps.

La première qui est de quatre Exemplaires non Paraphez et qui a esté faite par le Commissaire la Vergée le 19 Janvier, est demeuré soigneusement cachée, jusques au depart du Sieur Pinaut, sur lequel on avoit saisi. Cet homme qui dans le Procès Verbal deguise ses qualitez et feint de ne point connoître Lully (ainsi que Lully dans sa plainte feint de ne le point connoître) est neanmoins lié d'une etroite amitié avec luy. Il dit qu'estant un jour au Caffez de la *le Févre*, un particulier de luy inconnu, luy proposa de luy faire vendre des Exemplaires de l'Opéra de Proserpine, à meilleur marché qu'on ne les vend à la porte de l'Opéra; et qu'en consequence, une Femme inconnue en apporta quatre chez luy Pinaut, qui luy en paya le prix de quarante livres.

La seconde Saisie du 28 Janvier, n'est que d'un Exemplaire imparfait, et a esté faite vers les onze heures du matin, sur la Veuve le Jaron Revendeuse de livres, étallant au Quay de l'Ecole, vis a vis le Guichet..... "

La plaidoirie développée, que Ballard, fit imprimer par avance, comme d'usage, est infiniment plus piquante encore et plus riche en détails accablants pour le pauvre Lully. Nous y voyons par exemple :

" Lully demeure dans la maison du S^r^. Genest, et n'y n'a ny ménage ni servante, de sorte que pour éviter d'aller deux fois le jour à l'auberge, il mange ordinairement chez le même Genest. Trouverait il bon qu'on lui allégat pour prouver cette habitude, que pendant le caresme qui vient de finir, il y a fait porter tous les jours son poulet à la collation, accordant la plupart des diners à la Dame chez laquelle il allait manger une soupe grasse.....? A l'égard de son mérite, on convient qu'il a celui de porter ou plutot de traîner le nom d'un grand musicien. C'est sans doute le seul qui pourrait le faire souffrir par ces personnes de qualité et de distinction dont il se vante d'être applaudi. Cependant quelques unes ne l'ont pas plutot connu à fond, qu'elle lui ont fait refuser leur porte. On ne parle point sans fondement, et Lully en conviendra lui-même, s'il se souvient du *voyage et du bal d'Orléans*.

On lui a objecté que le dérangement causé dans ses affaires par sa mauvaise conduite avait pu le porter à usurper, sous un faux exposé, un privilège qu'il devait partager avec ses cohéritiers et leurs acquéreurs..... Que répond-il à cela ? Rien autre chose, sinon qu'il doit passer pour un homme parfaitement désintéressé, puisqu'il a remis au roy une abbaye de 8,000 livres de rente. Belle manière de se justifier ! Croit-il donc parler à des gens fraichement débarqués d'un autre monde? Et présume-t-il qu'on ignore de quelle manière la chose se passa ? Il est vrai que le Révérend Père de la Chaise crut devoir l'exhorter à renoncer à un état pour lequel il avoue lui-même, ainsique tout le public, qu'il n'avait point de disposition. Quant aux raisons très sérieuses qu'on eut de l'en faire sortir, Ballard se

dispensera de les relever, parcequ'il ne veut point entrer dans ce qui regarde le dérèglement des mœurs.

Et le plus surprenant c'est qu'il se soit mis à la tète de cette cabale, lui qu'on sait n'avoir pas encore ennuyé le public par des ouvrages tirés de son propre fonds. Aussi n'a-ce pas été le désir de s'acquérir quelque réputation qui l'a fait résoudre à s'embarquer dans cette entreprise. C'est la seule avidité d'un profit qu'il se figure ètre immense, quoiqu'en effet médiocre, et qu'il sent ètre très nécessaire à soutenir sa fortune chancelante.... "[1]

Tous ces racontars, inspirés par une défense habile, ne doivent pas être admis comme articles de foi. Cependant ils suivent d'assez près, dans leur malignité, les faits que nous connaissons, et ils en donnent une interprétation vraisemblable, si l'on veut. Ainsi donc, St George sur Loire rapportait 8000 livres à son commendataire, et la cession de 1696 aurait été imposée à Lully, au moment mème ou le brevet de surintendant lui était accordé, en forme de compensation ! Ainsi donc l'abbé, si nous croyons Ballard, n'était l'auteur ni du *Triomphe de la Raison*, ni du *Concert* de 1707. Et cette petite manifestation de 1707, à Versailles, coïncide heureusement avec le privilège qui permet à Lully de réimprimer les œuvres de son père ! La musique apparait ici au service de l'intrigue. Nous aurions un Jean-Baptiste macchiavélique, d'assez piteuse mine, et de friponne allure !

Ou est la vérité ? Les juges de 1708 ne la trouvèrent pas, et renvoyèrent simplement les parties dos à dos, déboutant Lully de toutes ses prétentions. Il se tint en repos ; il faut le croire du moins. Il meurt en mars 1743, laissant à ses héritiers 112, 444 livres, près d'un demi million de notre monnaie, ce qui n'est point si mal, pour un homme brouillé avec l'argent comptant !

*
* *

La musique ne voulut pas sourire aux fils de Baptiste. Elle avait épuisé toutes ses grâces pour le père. Et pourtant ces trois hommes qui l'un après l'autre courtisent le même art, avec une insistance singulière laissent un bagage assez volumineux d'œuvres manuscrites et imprimées. En voici le tableau :

Idylle d'Anet 1687, par Jean-Louis
Idylle d'Anet 1687, par Louis

[1] Ibid. f° 14 à 29.

Zephire & Flore 1688, par Jean-Louis et Louis
Epithalame de 1888, par Jean-Louis et Louis
Fête de Chantilly, 1688, par Jean-Louis
Orphée, 1690, par Louis
Ballet d'Anet, 1691, par Louis
Alcide, 1693, par Louis
Le Triomphe de la Raison sur l'Amour, 1696, par Jean-Baptiste
Concert pour le souper du Roy, 1707, par Jean-Baptiste
Ballet des Vendôme, 1721, par Jean-Baptiste.

Soit, en tout, onze partitions, dont huit en l'espace de dix ans. Toutes ces œuvres ne nous sont pas parvenues, du moins n'ai-ju pu les retrouver toutes. Les deux premiers *Ballets d'Anet* paraissent être conservés, dans le volumineux recueil de Ballets Vm[6] 5 (f[0] 278) de la Bibliothèque Nationale, mais en partie de violon conducteur seulement. Par contre l'*Epithalame* et la *Fête de Chantilly*[1] nous manquent. Peut-être la première de ces partitions est-elle celle de l'*Amour et l'Hymen* que Fétis attribue à Colasse et que je n'ai pu encore rencontrer. *Orphée*, *Alcide* et le *Triomphe* existent. De même le *Concert* de la collection Philidor. Mais l'œuvre de 1721 reste introuvable. On doit en dire autant du *Ballet d'Anet* de 1691. Au XVIIIe siècle on le cherchait en vain déjà. " Les exactes recherches qu'on a fait pour trouver cette petite pièce, dit l'éditeur des œuvres de Campistron [2] ont été inutiles. En voici un léger phragment ; il fait regretter le reste :

Chaque instant me découvre en elle
Quelque beauté nouvelle
Des plus charmants bergers elle attire les vœux ;
Mais elle est encore plus fidèle
Que belle. "

Le lecteur ne partagera pas ce regret, surtout s'il songe que les œuvres des Lully avaient toutes les chances de ne pas être de leur composition. Aucun de ces jeunes gens, que la mort du père surprenait n'était préparé à la lourde mission de représenter devant le monde entier la gloire de la musique française, et à jouer, auprès du plus grand des rois, un rôle de premier plan. Leur père le savait bien, lui qui, dans son testament avait formellement prescrit à son élève et familier Colasse de

[1] Je sais très grand gré à M. Macon, l'éminent conservateur du Musée de Chantilly des recherches qu'il a faites sur place, à ma demande, pour retrouver cette musique, et qui malheureusement n'ont pas donné de résultat.

[2] Œuvres complètes. Nouvelle éd. (Paris 1750. 3 vol. in-12[0]). T. I Avertissement p. III.

rester le conseiller musical de la famille. Colasse n'avait rien d'un génie, mais il connaissait la manière du maître et cette technique particulière, assez aisée d'ailleurs, qui donnait à l'opéra son lustre et sa solidité. En outre il avait en portefeuille une série d'airs et de fragments que l'inspiration de Lully avait rejetés et ce matériel devait suffire à l'exploitation d'une carrière musicale encore assez féconde. Grâce à Colasse, on pouvait encore faire du Lully pendant longtemps. L'histoire raconte, sans en donner aucunement les preuves, que les fils Lully se brouillèrent avec ce confident de leur père, et que Colasse, après avoir plaidé contre eux, disposa de son côté, et pour lui-même, de son expérience et de ses documents.[1]

Il faut donc admettre, après tout ce que nous savons de Louis et de Jean Baptiste Lully, que les œuvres signées de leurs noms réclamèrent une collaboration constante. Nous avons vu à l'œuvre le nommé Vignon en 1687, puis Marais en 1693. Il est possible que tantôt Colasse, tantôt Lalande aient été mis à contribution. Le *Triomphe de la Raison sur l'Amour*, qui est de beaucoup la meilleure production de cette officine, pourrait peut-être appartenir au jeune Campra, nouvellement arrivé à Paris, et qui brûlait de se faire connaître. Le goût du pittoresque qui se rencontre dans cette œuvre, le charme aisé de la mélodie, la bonne tenue de l'ensemble, tout dénote ici un musicien de race. De nos jours encore cette Pastorale se soutient fort bien dans un salon[2] et elle peut passer pour une sorte de modèle de la musique de cour telle que le XVIIe siècle la concevait. L'inspiration générale appartient au style de Lully, mais la manière est d'un moderne, qui connaît les Italiens, et qui annonce Lagarde et Rameau. Le contraste de la Raison et de la Galanterie amoureuse prête à des effets variés, presque romantiques parfois, tels ces *Songes*, où les esprits follets viennent voltiger autour de la bergère assoupie. Les chœurs sont massifs à souhait et forment la partie charnue de cette œuvre un peu pouponne mais pleine d'attrait.

Il ne saurait donc être question d'analyser le talent musical que les fils de Lully n'ont jamais eu. Jean-Louis, mort à 21 ans, Louis, fêtard enragé, Jean Baptiste, abbé d'occasion, ont démontré, une fois de plus, que le génie n'est pas transmissible. Tout au moins auraient-ils pu sauver la face

[1] La vie de Colasse mériterait une étude sérieuse. Tout ce que nous en savons actuellement vient de Fétis.

[2] L'expérience a été tentée par la Société Internationale de musique en deux auditions données à la Bibliothèque Nationale au mois de juin 1906 et qui ont parfaitement réussi.

et continuer habilement l'exercice des charges musicales de leur père. Ils voulurent au contraire jouer les grands seigneurs sans en avoir l'étoffe, et la musique, entre leur mains, devint un art de vénalité, un moyen de soutenir une ambition ridicule. Cette spéculation artistique, menée sans bonne foi, ne leur réussit pas. Malgré la faveur des Vendôme, et la protection des amis de Baptiste, leur situation fut celle de fils de famille prodigues et déconsidérés. Ils n'ont pas laissé de postérité, et dès 1750 le nom de Lully n'était plus porté par personne.

Seules les filles du grand homme surent tenir leur rang sans déchoir. Deux d'entre elles eurent des alliances particulièrement brillantes et leur lignée fait, de nos jours encore, très grande figure dans l'aristocratie française. Elles méritent donc que nous leur consacrions quelques pages.

J. Ecorcheville.

(*à suivre*)

LA FUGUE EST UNE CONSTRUCTION RYTHMIQUE

J'avais, dans une récente étude, laissé entendre que la construction de la fugue était dominée par le rythme et non par la tonalité, comme on l'enseigne assez généralement.

Je crois nécessaire — d'entrer dans le détail pour exposer ce que j'entends par *construction rythmique*, — et de démontrer d'une manière aussi claire et aussi probante que possible que la fugue ne s'explique pas par la tonalité, mais tire son unité et sa puissance émotive de l'équilibre des organes qui la constituent.

Sans doute, je vais atteindre dans le vif bien des théories, froisser peut-être bien des croyances ; cependant, il ne sera pas inutile en l'an 1911, de faire oublier des formules désuètes, mais consacrées par 300 ans d'usage et de mettre au jour ce qu'il y a d'éternel, d'immuable dans l'œuvre d'art : la structure, le rythme, la proportion, sur quoi peuvent se déposer comme des cristallisations simples ou compliquées, les mélodies les plus étranges, les tonalités les plus dissemblables et les harmonies les plus mornes comme les plus passionnées.

Pour provoquer et justifier l'oubli de ces vieilles recettes de l'école, je suis obligé d'établir une démonstration quasi mathématique et de conduire le lecteur pas à pas à travers le dédale d'une des plus longues fugues de Bach : mais il sera récompensé, je pense, de cette aride investigation, lorsqu'il verra quelle lumière se répand dans l'édifice, au premier abord un peu obscur, qu'éleva le vieux Cantor, et qu'il constatera l'ampleur et la logique de la définition que nous serons amenés à proposer pour la fugue.

La pièce que nous allons analyser est la première Fugue du volume III des œuvres d'orgue de l'édition Peters.[1] Je l'ai choisie sim-

[1] L'analyse à laquelle nous allons soumettre cette fugue convient pour n'importe quelle autre fugue de Bach et conduit aux mêmes résultats. Les préludes étudiés avec une méthode analogue — que ce soient des

plement parce qu'elle est assez souvent proposée et commentée dans les classes, et que, par conséquent, on saisira mieux la différence qui sépare l'interprétation habituelle de celle que j'en donne.

* * *

Ce qu'on remarque tout d'abord c'est la division de cette fugue en 3 fragments bien distincts, séparés par de doubles-barres et dotés de mesures différentes :

le 1er $\frac{4}{2}$ le 2e $\frac{6}{4}$ le 3e $\frac{12}{8}$.

Cette fragmentation ne correspond nullement à des tonalités différentes comme on pourrait le croire, mais à des motifs et à des rythmes nouveaux ; le 2me fragment débute en mi ♭ ton général de la pièce et le 3me qui s'annonce en ut mineur s'oriente immédiatement vers le ton général de mi ♭.

Nous n'avons donc pas affaire aux phases du développement tonal de la fugue, mais aux trois parties d'un triptyque musical, unies entre elles, par un premier équilibre rythmique qu'il est aisé de déterminer :

la première partie	comprend	36	mesures
celle du centre	,,	45	,,
et la dernière	,,	36	,, [1]

d'une durée sensiblement égale à celle de la 1re si l'on se reporte aux chiffres du métronome donnés par Griepenkerl. Autrement dit, à l'instar des triptyques picturaux, la fugue en question se compose d'une importante portion centrale, encadrée de 2 portions de dimensions moindres, et égales entre elles.

C'est ce que Vincent d'Indy appelle une *fugue triple*. Et le maître fait remarquer l'analogie de cette construction avec celle du prélude qui y est adjoint, mais il s'arrête en si beau chemin : l'orientation de la tonalité et l'agencement contrapontique le préoccupent davantage que les

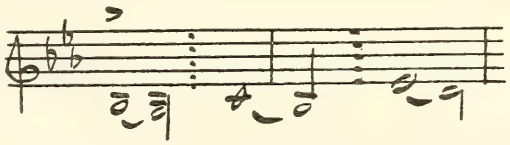
moins importants, ou de vastes compositions comme le prélude de la fugue présentement analysée — fournissent d'aussi intéressantes et indiscutables conclusions : *le rythme*, fondé sur des relations numériques ordonnées avec une évidente intention, est le soutien de l'œuvre ; la tonalité n'est qu'un accessoire plus ou moins compliqué, et en rapport avec l'époque de la composition.

[1] Ajoutons dès à présent que la première partie est écrite à 5 voix, que dans la 2me, où le pédalier se tait, l'écriture générale est à 3 voix ; enfin le dernier fragment, surtout dans la seconde moitié, s'appuie sur le pédalier et les 5 parties vocales ; d'où un nouvel état d'équilibre, celui-là de " dynamisme " si l'on accepte cette expression, qui semble dominer l'esprit général de cette composition.

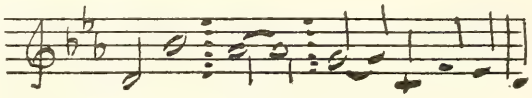
dimensions et les dispositions des fragments constitutifs de l'œuvre ; ce sont pourtant ces derniers facteurs que nous allons dégager en disséquant un à un les 3 panneaux de notre toile.

Le début nous offre, comme d'habitude, un sujet, celui-ci composé de 2 mesures — et orienté de la dominante à la tonique. Il s'enchaîne à un dessin de noires qui dure deux mesures également, et contrepointe la réponse orientée, à la basse, de la tonique à la dominante. Ce sont les deux premières entrées classiques de l'exposition ; après elles devraient apparaître, suivant les traités, les 2 autres entrées, présentées dans le même ordre ; mais il n'en est rien : la réponse s'enchaîne au contre-sujet modifié, et la partie supérieure se continue par un dessin mélodique sur lequel j'attire l'attention, ainsi que, et d'abord, sur le thème initial.

Et, tout d'abord, la structure rythmique du sujet ne peut passer inaperçue : en quelques mots voici comment je l'interprète : les 2 mesures à 4 n'en forment à vrai dire qu'*une*, à 8 temps, et disposée comme il suit :



Sauf les dispositions intérieures des rythmes constitutifs, nous avons affaire à une mesure à 3 temps, suivie d'une à 2, puis d'une à 3 — c'est-à-dire à une mesure à 5 temps augmentée d'une de 3, car l'accent se trouve nettement sur le si ♭ et le mi ♭. C'est-à-dire, en définitive, au rythme *dogmiaque* [1] des Grecs. Ce rythme se reproduit naturellement dans la réponse, et enfin dans la partie libre, avec seulement des dispositions diverses dans les figures constitutives :



Ainsi donc, ces mesures ne se rattachent pas à celles qui les précèdent seulement par le contre-sujet, qu'elles présentent tronqué, mais encore et surtout par la figure rythmique qui caractérise le sujet, et qui dominera d'ailleurs dans tout le premier fragment de la fugue.

[1] Il est vrai qu'ici l'unité est une longue, et que la mesure comprend 16 noires ou brèves ; ce serait donc une mesure *double*, comme le molosse est double du tribraque. Bien qu'inusitée dans la poétique, rien ne s'oppose à ce qu'elle existe en musique ; la comparaison n'a donc rien d'exagéré.

La lumière se fait donc.[1] Ces 3 groupes de 2 mesures forment un ensemble qui se présente ainsi :

1° Sujet = 2 mesures
2° Réponse = 2 „
3° Partie libre = 2 „

Or cette disposition nous est bien connue ; c'est la *triade* à laquelle Westphal et après lui J. Combarieu avaient déjà assimilé la période initiale de la fugue et que nous venons de reconstituer par la simple inspection du texte mélodique et rythmique de cette *exposition.*

Nous sommes donc en droit de baptiser de termes consacrés les phrases musicales que nous rencontrerons et de les rapprocher de systèmes poétiques ; nous avons ainsi :

Sujet : période (**P**)[2]
Contre sujet : antipériode (**A**)
Parti libre : épode (**E**) ou mésode (**M**) ou proode (**Pr.**)

Cette construction (dont la racine est la composition antistrophique) se trouve être l'élément essentiel de toutes les grandes formes dramatiques et lyriques des Grecs ; elle fut très probablement la base de la poésie hébraïque, puis passa dans la civilisation chrétienne. Il n'est donc pas étonnant qu'elle se retrouve dans notre musique classique, seule dépositaire déjà des rythmes poétiques disparus et nous allons constater qu'elle en est non seulement un des éléments mais encore, comme dans l'antiquité, *l'élément fondamental.*

Le travail va nous paraître, à présent, plus facile. De la mesure 7 à la mesure 13 comprise, nous trouvons le 2e groupe de 2 entrées prévues avec une période libre de 3 mesures ; c'est une nouvelle triade qui ne diffère de la première que par l'écriture qui est plus chargée et la longueur de l'épode : 3 mesures au lieu de 2. Cette dernière contient d'ailleurs la figure rythmique et mélodique signalée tout-à-l'heure et qui concourt dans une large mesure au maintien de l'unité.

Dans une fugue à 4 parties l'exposition s'en tiendrait là et dès lors commenceraient les " divertissements " (!) et les excursions dans les tous " voisins " ; mais celle-ci est à 5 parties, 5 voix ; Bach fait entrer 5 fois

[1] [J'emploie comme unité la " mesure " de 4 qui est beaucoup plus familière encore que la figure rythmique, bien que je n'attache, comme on vient de le voir, aucune importance à la barre de mesure.]

[2] Ces abréviations seront employées dans le tableau ci-après :

son sujet régulièrement ; comment alors obtenir la symétrie de ces entrées sans faire entendre une 6e voix qui réponde à la 5e ? où sans confier la réponse à l'une des voix déjà étendues ? Cette dernière entrée du sujet va-t-elle rester isolée, et s'enchaîner au divertissement d'usage ? Dans ce dernier cas le système antistrophique serait entamé et la valeur de ma thèse diminuée d'autant.

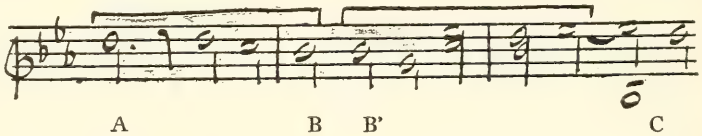
Il n'en est rien : Bach ne fait pas entendre plus de 5 fois son sujet ; mais il considère cette dernière entrée comme *proode* d'une nouvelle triade dont la période et l'antipériode sont constituées chacune par le motif de l'épode dont nous avons parlé plus haut : la figure rythmique bien déterminée de ce motif, le fait qu'il est déjà entendu 2 fois à ce moment de la fugue, ont semblé suffisants à Bach pour rétablir l'équilibre rompu par le nombre impair des voix.

Si je m'étais proposé de faire une étude de l'esthétique de Bach, je dirais que nous nous trouvons en face de la manifestation, non la plus inconsciente, comme on le croit trop souvent, mais la plus consciente de son génie : sa volonté ferme, réfléchie, de bâtir *symétriquement*, sans contrevenir à l'ordonnance générale de son œuvre, s'y révèle pleinement et lui suggère des idées qui lui permettent de résoudre avec le maximum de clarté et de simplicité les problèmes dont se tiraient souvent si maladroitement ses devanciers [et aussi ses successeurs].

J'ajouterai, de plus, que cette " volonté réfléchie de Bach ne saurait faire aucun doute pour les musiciens qui ont étudié de près son œuvre, celui de ses contemporains et précurseurs et les ouvrages théoriques qui ont préparé, instruit ou commenté les maîtres des 17 et 18e siècles. Nous sommes donc doublement autorisés, par la constatation et par l'histoire, à considérer cette dernière " triade " comme voulue, et les conséquences comme légitimes.

Nous allons essayer de les établir bien qu'elles présentent dès l'abord, un peu de confusion.

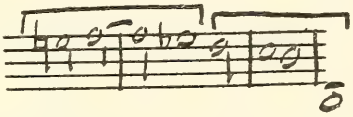
Voici comment je propose de scander les mesures 20-21-22 :



Cette scansion est justifiée par le fait que le motif au lieu de se présenter

en B avec un Si ♭ ronde, débute après division de cette ronde en 2 blanches, en B' seulement : Bach me semble avoir voulu séparer nettement la fin du premier membre [A B] du commencement du second [B' C]. Cette manière de voir est encore légitimée (et sérieusement je crois) par un autre passage de la fugue que j'indique tout de suite, mesures 28-29-30 :

Ici, le sujet se termine rythmiquement au 2e temps de la mesure 28; ce qui vient ensuite se scande évidemment selon les 2 figures rythmiques et mélodiques suivantes :



En dernier lieu, je rappellerai que ces rythmes à 5 temps sont loin d'être incompatibles avec les mesures à 8, dont ils sont même l'élément essentiel et avec lesquels, dans la poétique grecque, on les trouve constamment mélangés.

Ceci posé, nous allons pouvoir dégager plus facilement la structure rythmique du passage qui comprend les mesures 20 à 30 :

Triade
- Mes. 20-21 + 2 premiers temps mes. 22 :
  2 figures rythmiques de chacune 5 temps.
- Mes. 22 (2 derniers temps) 23-24 (2 premiers temps) :
  Sujet ou période (Dom. Ton.)
- Mes. 24 (2 derniers temps) 25-26 (2 premiers temps) :
  Motif de l'Epode formant mésode.
- Mes. 26 (2 derniers temps) 27-28 (2 premiers temps) :
  Sujet ou anti-période (Dom. Ton.) [1]
- Mes. 28 (2 derniers temps) 29-30 (2 premiers temps) :
  2 figures rythmiques de chacune 5 temps.

Ce premier fragment de la fugue se termine par une nouvelle entrée du sujet, à la basse, toujours à partir de la dominante, suivie comme plus haut du motif épodique, présenté encore au soprano avec la même texture mélodique tout au moins au début, et aboutissent à 2 tumultueuses mesures de cadence vers Mi ♭ Majeur.

J'ai à peine besoin de faire remarquer la parfaite symétrie de toute

[1] Le motif débute sur le La ♭ au lieu du Si ♭. Voir plus loin.

cette première fugue : une fois les 4 premières entrées effectuées, c'est-à-dire de la mesure 14 à la fin du fragment I, les périodes se groupent, s'enchaînent, s'encadrent les unes dans les autres, dans d'exactes proportions et avec une solidité qui défie tout remaniement : il est impossible d'y ajouter une note, et qui songerait à faire une " coupure " ? Vraiment, on se sent en présence d'un indestructible et savant édifice : les pierres s'emboîtent précisément les unes dans les autres, et le ciment qui les unit les rend pour toujours inséparables.

Faut-il ajouter que la marche tonale n'est pour rien dans cet édifice? Tout ce fragment oscille de Mi ♭ à sa dominante ; à partir de la mesure 14 toutes les entrées se font sur le Si ♭ [à la mesure 26 l'antipériode débute par un La ♭ qui remplace le Si ♭ ; le reste de la phrase reproduit exactement le sujet. Remarquer le même début à la dernière entrée du sujet : Frag. III, mes. 33] ; les entrées sur le Mi ♭ de la mesure 21 et de la mesure 27 n'ont pas, en effet, l'importance de véritables expositions : ce sont seulement des contrepoints, formant une sorte de court stretto, et n'ayant guère d'autre rôle qu'un renforcement harmonique.

Par suite, monotonie parfaite, dépourvue même, *dans ces expositions successives* de cette oscillation de tonique à dominante chère aux partisans de la théorie tonale de la fugue.

Conséquemment encore, rien qui rappelle la structure enseignée dans la plupart des traités :

Si l'on considère ce fragment comme une fugne complète par elle-même, nous ne rencontrons aucune des modulations classiques, ni divertissement de quelque longueur, ni strette, ni pédale, ni même de ces artifices contrapontiques particuliers à l'écriture scolastique.

Si, au contraire, on envisage ces 36 premières mesures comme l'exposition et la contre-exposition d'une fugue formée de trois parties (c'est pour cette interprétation que je penche) nous voyons, après la portion initiale des 4 premières entrées (13 mesures) 4 apparitions du sujet, sur la même note, comme je l'ai déjà fait remarquer, et séparées les unes des autres par des intermèdes dont ne parlent jamais les bonnes recettes de nos pédagogues ; en un mot, rien qui corresponde à la portion similaire des fugues d'école.

La conclusion paraît s'imposer :

Ce premier panneau de la fugue en Mi ♭ échappe à toute analyse reposant sur une évolution tonale ; en revanche, sa construction devient

des plus compréhensibles, sa signification des plus saisissables dès que nous mettons au jour son agencement rythmique.

* * *

Il est impossible dans une étude de quelques pages, de présenter pour les deux autres fragments le travail minutieux auquel nous venons de nous livrer pour le 1er : exposer ce détail, expliquer toutes les particularités de cette fugue, mettre en valeur les très nombreuses contradictions que nous apercevons entre son ordonnance et les préceptes d'école — formerait la matière d'un livre, le livre que connaîtront peut-être nos futurs élèves musiciens, et qui contiendrait les lois véritables (et leur raison d'être) de toute composition musicale.

Du reste, le lecteur pourra aisément reconstituer par lui-même l'analyse rationnelle de la fin de cette pièce au moyen de la méthode dont nous venons d'user, du résultat définitif que je vais indiquer schématiquement, et des indications qui d'abord vont être fournies. [1]

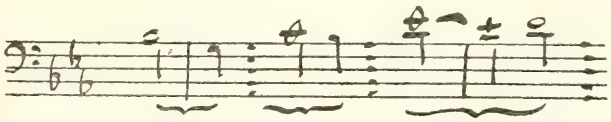
a) Le sujet du deuxième Fragment est formé de 2 groupes de 12 notes (2 dipodies ioniques ?)

b) Ce sujet se trouve réduit à 3 groupes de 6 notes dans les expositions modulantes (II, 17-21).

c) il s'allonge au contraire d'un pied (5 au lieu de 4) lorsque le hème principal, celui du Frag. I, entre en contrepoint avec lui (II, 23 et suivantes).

[Le lecteur appréciera l'importance de ces modifications que rien ne fait prévoir dans l'enseignement scholastique, surtout quand elles affectent la réexposition du sujet.]

d) On remarquera que la figure rythmique du sujet principal dans ce 2e fragment justifie pleinement la mesure à 8 temps que j'ai proposée plus haut :

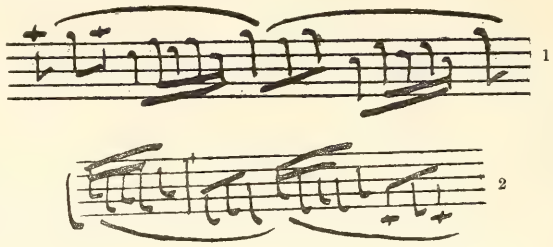


[1] Chaque fragment est numéroté à partir de 1. II5, signifie : mesure 5 du fragment II.

mélange fréquent dans la poétique grecque (trochées et crétiques ou dogmiaques).

e) la trame tonale des motifs étant, surtout dans le fragment III, perpétuellement mouvante, j'indiquerai seulement la tonalité générale ou celle atteinte par la période mélodique.

f) le sujet 3 est constitué par 2 périodes de 6 doubles-croches ou leur équivalent (2 dimètres ioniques ?)



g) on ne doit pas accorder trop d'importance au thème principal quand il apparaît aux mesures 12-14 et 22-24.

h) le —— surmonté d'un chiffre indique la longueur en pieds ou temps de la phrase qu'il représente [par exemple Fig. III —4— = une phrase de 4 pieds ioniques ou 24 doubles croches].

Sans chiffre, le —— représente le sujet du fragment auquel il se rapporte, ou les motifs de parties libres (épodes, métodes, etc.).

Ceci posé, voici, ce me semble, comment apparaît le schème de cette fugue :

[Voir tableau ci-joint.]

Nous chercherions en vain dans cet édifice les dispositions conseillées aux élèves de musique pour bâtir une bonne fugue ; et celui qui, sachant par cœur la construction scholastique, s'aventurerait dans ce dédale, serait étrangement déçu et renoncerait peut-être à considérer comme une fugue la pièce que nous venons d'analyser. Tout y est bien fait, en vérité, pour surprendre le naïf disciple des Traités : persistance vraiment déconcertante de la tonalité et du motif principal dans la première partie ; dans les autres, apparition et insistance de tonalités qui ont peu d'importance dans la fugue d'école (par exemple fa min., sol. min.], et qui sont attribuées aux thèmes principaux ; allongement ou raccourcissement du sujet dans les expositions où il devrait se faire entendre intégralement ;

[1] On aurait peut-être pu rythmer comme il suit : (Voir Westphal)

[2] Je laisse le choix car cela n'a pas d'influence sur l'ordonnance générale.

FRAGMENT I

Ton general *mi b.*
——— = *8 temps (8 noires)*
(Sujet I où thème principal)

P — E — A

P — E (12 temps) — A

PR (sujet) — P (Th. de l'Epode) — A

P — M — A
5 temps
5 temps
5 temps
5 temps

P — cadence — A

36 mesures

FRAGMENT II

Ton general *mi b.*
——— = *12 croches (12 temps)*
(Sujet II)

P — M — A
P — A

mi b. — ut m. — fa m.
Motif de M

P 18 temps — M — A 18 temps
si b. — si b.
(Th. de sujet)
cadence
si b.

(Trait d'union)

mesures 1 à 22

P 5 pieds — avec Th. I
E — 2 pieds — 4 pieds — fa m.
A 5 pieds — avec Th. I

P fa m. — avec Th. I
E — ut m. — sol m.
A ut m. — avec Th. I

P sol m. — avec Th. I
M
A ut m. — avec Th. I

cadence (M)
ut m.

(Trait d'union)

mesures 22 à 45

FRAGMENT III

Ton general *mi b.*
——— = *12 double croches*
(Sujet III)

P — E — A

P — M — A

Thème I mi b. — si b. 10 pieds
P — E — A

P — P (1) — M — A — A
la b. — fa m. — fa b. — si b.m.
Pont (motif M) ut m.

mesures 1 à 20

Thème I sol m. 10 pieds
mesode
Thème III mi b. 10 pieds
Pont Th. III mi b. ?

Canon sur le Th. I. la b. (?) si b. 12 pieds
Th. III. 12 pieds en 3 periodes. s.d. de mi b.

Th. I. mi b. 10 pieds
Conclusion mi b.

mesures 20 à 36 (Fin)

(1) *Le Thème I se fait entendre pendant en 2 périodes, se dirigeant vers la b. — Il débute sur le troisieme temps de l'Epode qui précéde.*

existence de fragments que rien ne prévoit ou n'explique dans la formule consacrée etc. etc., enfin dans une fugue aussi longue, absence de stretto, absence de pédale !

Il faut donc bien se rendre à l'évidence : ce n'est pas une cadence,[1] ce n'est pas la promenade d'un thème à travers des tonalités désignées à l'avance, de nom, d'ordre et d'importance, qui constituent la véritable fugue ; la fugue est une pièce musicale *fondée avant tout sur le rythme ;* elle nous apparaît, dans le tableau que nous venons de dresser, comme un drame sonore, formé, si l'on est partisan de telles comparaisons, de tous les éléments du drame antique : systèmes anti-strophiques, triades, mésodes, monodies, " paracatalogues ", alternances d'accalmie et d'agitation etc., et au-dessus de tous ces éléments, la proportion exacte, la disposition précise, régulière, systématique de chacun de ces fragments, le *nombre* présidant et collaborant, jusque dans la grande période pathétique qui termine la pièce.

Que Bach ait *voulu* cette ordonnance ou qu'elle soit fortuite (ce qu'on aura de la peine à admettre), peu importe, l'essentiel est que nous en déduisions un enseignement, et cet enseignement nous pouvons le traduire par la définition suivante de la fugue :

C'est une composition DRAMATIQUE de forme et d'esprit ; elle agit sur nous par la pénétration du ou des sujets proposés, et cette pénétration s'opère par le retour rythmique des systèmes que constituent ces sujets.

Le choix des tonalités est déterminé par l'action elle-même, et par la forme des motifs principaux : ce qui est à observer seulement, c'est que leurs apparitions obéissent à une loi rythmique. Egalement à cette loi — et c'est peut-être là le principe suprême de la fugue — obéissent les oscillations de la puissance d'émotivité que récèle la trame musicale.

Il me semble qu'une telle définition, son application pratique, et —bien qu'on la qualifie d'exagération — la mise en lumière de l'analogie de la fugue avec le drame hellénique, sont des faits de nature à ouvrir de nouveaux et vastes horizons aux jeunes compositeurs : le vieil art de

[1] Quelques techniciens réduisent la fugue à une vaste cadence dont les éléments sont déterminés par les tonalités dans lesquelles se développe successivement le sujet. Cette réduction n'offre aucun avantage et ne jette aucune clarté sur la constitution de la fugue : outre qu'elle ne correspond plus à rien de réel dans la composition moderne, ainsi que je l'indiquerai plus loin, elle n'a aucune valeur pour l'étude de la fugue de Bach : expliquer une fugue classique par une cadence, c'est expliquer une toile de Raphaël par la série des pots à couleur qui ont servi à la confectionner. Sonorités et teintes demandent à être étendues et informées : c'est ce squelette de l'œuvre d'art que nous cherchons à découvrir de manière à savoir le reconstituer à notre tour dans de belles proportions et à le revêtir à notre manière.

Bach cessera de servir de prétexte à des devoirs de concours aussi arides qu'inutiles, pour redevenir le puissant moyen d'expression qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être.

Dramatique par la forme, la fugue l'est encore, en effet, par son origine : n'est-ce pas la transposition instrumentale en même temps que la fusion du motet polyphonique, des poèmes des Minnesänger, de l'antistrophe psalmodique et du cantique luthérien ? Et ne l'est-elle pas encore au temps de sa floraison par son emploi, son adjonctiou à d'autres formes dans de vastes compositions ? Les fugues instrumentales qui " accompagnent " les masses chorales de certaines cantates de J. S. Bach, et plus récemment telle fugue d'une sonate Beethovénienne, témoignent suffisamment de la richesse expressive de cette forme, presque incomprise de nos jours.

Il s'agissait, pour sentir le véritable mode d'émotivité de la fugue, de sortir du cadre étroit de la tonalité, où l'on veut nous enfermer de plus en plus au nom de lois surannées et illusoires : la tonalité ne devient un moyen d'expression que par la variété et l'imprévu de ses contrastes ; c'est donc faire une véritable erreur d'esthétique, que d'assigner, de nos jours, un ordre rigoureux et soi-disant naturel aux tons réputés voisins [1] — et de fixer la limite de leur proximité au 2me degré, alors que le système chromatique actuellement en usage, admet comme " voisins " tous les tons partant de chacun des degrés de l'échelle dodécacorde. Encore une fois, la fugue récèle son secret dans sa structure rythmique et c'est l'intelligence de cette structure qui devrait, par conséquent, faire le fond de l'enseignement de la composition et aussi de l'exécution instrumentale : quelques tentatives personnelles dans ce sens m'ont permis de constater que des instrumentistes, même peu instruits, arrivent à une rapide compréhension des poèmes du " clavecin bien tempéré " — et, qui plus est, sont capables dans une assez large mesure de les " faire comprendre " à des auditeurs non prévenus.

[1] On appelle aussi cet ordre, ordre " logique ". Quelle est donc cette logique à laquelle se permettent de contrevenir tous les auteurs, Bach en tête, Beethoven, etc. ? De deux choses, l'une : ou cette logique est véritable, absolue, et nous devons retirer de la circulation les fugues classiques qui présentent des inversions, intercalations, répétitions, omissions, etc. dans les entrées successives du sujet — fugues nombreuses, comme il est facile de s'en rendre compte, et non des moins belles —. Ou cette logique peut être transgressée, et alors les lois qu'on en déduit sont sans valeur. La musique a bien sa logique..... que la logique n'a pas, et qu'il ne faut pas aller chercher dans des habitudes musicales relativement récentes et dans un système tonal qui tend sinon à disparaître, du moins à se modifier et s'élargir considérablement. [Voir à ce sujet le précédent article : " Cadences et tonalités. "]

* * *

A une époque où la musicographie, et les connaissances historiques de plus en plus complètes, nous permettent enfin de jeter un coup d'œil d'ensemble sur la " vie de la musique " et d'en constater l'évolution, le perpétuel devenir, refusera-t-on de parti-pris d'examiner des conclusions un peu inattendues ? A tout prendre, ces conclusions ne sont-elles pas une " forme " de l'évolution tonale, de l'éducation et de l'hérédité actuelles de notre oreille, en même temps qu'une conséquence de la perpétuité et de l'inaltérabilité d'un fait : le RYTHME — et ne sont-elles pas, enfin, contenues en suspens dans la suite des œuvres artistiques aussi bien même que dans les ouvrages théoriques d'avant-garde ?

Malgré mon désir de ne pas m'étendre sur ce sujet, je ne puis m'empêcher de conseiller l'étude minutieuse de la fugue qui constitue le final de la sonate op. 106 de Beethoven, celle de l'op. 110 du même, celle du " Prélude choral et Fugue " de Franck : points de repère d'une inappréciable valeur pour qui veut établir et comprendre la genèse et les phases de notre mentalité musicale.

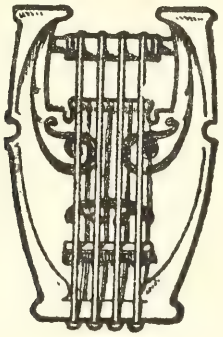
En dernier lieu je considère à la fois comme utile et comme un devoir de probité, de restituer à quelques techniciens ce que je leur dois de mes idées.

Je dis *utile*, car si la précédente thèse était isolée, on la pourrait considérer comme la simple fantaisie d'un musicien désireux d'attirer sur lui l'attention; aussi suis-je heureux de pouvoir établir qu'elle fut précédée, et qu'elle est encore environnée de travaux dont les auteurs sont une incontestable garantie de leur haute valeur. C'est d'abord Westphal, qui consacre sa vie à l'étude de la rythmique, découvre la structure de la fugue de Bach, dans le " Clavecin bien tempéré " et en fait même une remarquable édition destinée davantage, je crois, aux exécutants qu'aux compositeurs. C'est ensuite, en France, J. Combarieu qui reprend les mêmes études, et écrit sur la rythmique musicale un ouvrage qui mériterait d'être entre les mains de tous les élèves-compositeurs ; en France encore, Vincent d'Indy, s'élève véhémentement contre le fugue d'école ; il rappelle son origine dramatique, indique que l'ordre des tonalités n'est pas rigoureux et laisse espérer une rénovation de cette forme. Malheureusement ses dires et ceux de son collaborateur ne concordent pas

toujours : on trouve parfois une importance exagérée accordée à " l'unité tonale ", à l'unité du sujet, etc. ; la fugue y est encore réduite à une cadence et nulle part nous n'apercevons son plan rythmique, nettement déterminé : Sa constitution même semble avoir échappé aux auteurs du *Cours de Composition*. Enfin nous devons à Ambros, et surtout à Hugo Riemann, d'avoir véritablement propagé les idées relatives à l'interprétation rythmique des formes musicales, dans le sens général que je viens d'indiquer, ce qui n'a pu que me confirmer dans ma manière de voir.

Ce rapide exposé, et la considération de la structure et de la tonalité des œuvres modernes, montrent que depuis plus d'un quart de siècle, la pratique de l'art musical se sépare des anciens préceptes et s'oriente peu à peu vers un autre point de l'horizon ; quel est-il ? Nul peut-être ne le saurait dire avec certitude. Aussi l'effort qui aurait pour but d'introduire dans l'enseignement de la composition un nouveau facteur, celui-là immuable : l'ordonnance rythmique, et d'en faire le pivot de toute création musicale, devrait-il être considéré comme offrant à la marche un peu hésitante de notre esthétique moderne, un appui positif, un ensemble de principes acceptables et applicables et l'on aurait tort de juger comme révolutionnaire cette tentative d'édification, qui se joint à tant d'autres, et coordonne peut-être les plus profondes et mystérieuses tendances artistiques de nos races occidentales héritières directes du rythme hellénique.

A. Machabey.



LE RETOUR A PARIS

Suite [1]

Mon Père, en chaise de poste et en compagnie de son espèce de Gendarme (le sieur Cavalier) cheminoit donc vers Paris, l'âme encore émue par le souvenir des touchants adieux de ses camarades et de ses amis et surtout souvent troublée par celui de l'état où il avoit laissé la pauvre Gambilla, mais les diverses pensées faisoient bientôt place à la pure et douce émotion que venoit repandre en son cœur l'inéfable espérance d'être bientôt dans les bras de sa mère, et d'embrasser toute sa famille. Cette route qui lui sembloit trop courte lorsqu'il s'éloigna d'eux, lui paraissoit alors interminable, quoi qu'il fut emporté par des chevaux qui, par ordre du Roy, bruloient le pavé. Arrivé à la barrière, son premier soin fut de dire : postillon rue aux fers, vite, vite, rue aux fers, au grand galop ! Un écu de plus pour boire ! Il touche enfin le sol paternel ! dire ici la joie, les transports qu'excitèrent dans toute la famille ce retour seroit impossible à d'écrire. Il n'est pas d'expressions qui puissent peindre, surtout celle d'un Père, d'une Mère en des moments si doux ! J'en appelle à ceux qui, comme moi, ont eu des enfants..... des enfants [2] qui par leurs

[1] Voir S. I. M. du 15 janvier et du 15 mars dernier.
[2] L'un de ses enfants était le fils de la célèbre cantatrice Maillard.

vertus, leur amour filial, leurs talents ont fait leur gloire et leur bonheur ! mais hélas !... trois fois hélas ! ! ! mon père fut plus heureux que moi, il est mort et j'existe ! ! ! mais pardon, malgré moi j'anticipe sur les événements, j'y reviens. Au milieu de cette joie de famille le cher oncle qui ne perdoit jamais de vue le but des projets qu'il avoit conçu pour le bonheur des siens dit :

Mon cher neveu, tu dois bien concevoir que je ne puis rester indifférent à tout ce qui peut intéresser ton avenir, or donc, je te dirai qu'après ton escapade je me suis présenté chez ce digne et brave M. Francœur pour le remercier de tout ce qu'il avoit bien voulu faire pour toi, ma franchise, ma brusquerie même ont paru lui plaire, c'est tout simple, car il y a un peu de similitude dans nos caractères, et comme tous deux nous sommes fort braves et honnêtes gens, notre liaison bientôt fut intime, je lui demandai la permission de le tenir au courant de toutes tes prouesses dans la ville de Bordeaux, ce fut mon corespondant en ce lieu qui, courrier par courrier, m'instruisoit de tous tes hauts faits ; j'en fesai part au cher Francœur, puis tout bas à l'oreille il dit à son neveu : Je ne lui ai pas parlé de la petite danseuse cela m'a paru tout à fait inutile. Maintenant tu sais le reste, nous allons, avec la permission de ta bonne mère, la quitter un instant pour aller rendre nos devoirs à ton nouveau directeur.

Ils furent accueillis par le Directeur avec sa franche et loyale bonté accoutumée il dit à mon Père qu'il comptait sur ses talents et sur son conciliant caractère pour régénérer son orchestre, qui malheureusement avoit des parties bien faibles car c'est à cette époque que couroit dans le monde musical cette mauvaise plaisenterie qui disoit que lorsque les violons avoient à exécuter un passage qui les forçoient à démancher sur la chanterelle, on étoit obligé de leur crier *gâre à l'Ut.* M. Francœur lui dit aussi, que l'usage étoit ordinairement de donner cette place au concours ; qu'il avoit du le proposer, mais que voyant le nom de *Berton* inscrit sur la liste des concurents, tous les prétendants, d'un commun accord, s'étoient tous modestement retirés, qu'en conséquence il entreroit de suitte en fonction et qu'il étoit assuré d'avance qu'il la rempliroit à la satisfaction de tout le monde et n'auroit jamais besoin de metre une écharpe au bras droit et de conduire avec le gauche.

A cette époque, le Grand Opéra ne donnoit ses représentations que trois fois par semaine l'été, et quatre fois en hiver ; elles étoient ainsi fixées : en été, les mardis, les vendredis et les dimanches ; en hyver, les mardis, les jeudis, les vendredis et les dimanches. Le vendredi alors, comme il l'est encore aujourd'hui, étoit la représentation d'apparat, la représentation par excellence.[1] Aussi ce fut-il un de ces jours dont le

[1] Le vendredi, à l'Opéra, est demeuré le grand jour jusqu'à la Révolution, mais le mardi était particulièrement choisi pour les créations et les reprises et le demeura fort longtemps.

directeur fit choix pour installer le nouveau maitre dans ses fonctions. Mon père avoit reçu de la nature toutes les qualités requises pour remplir avec distinction un tel poste. Un beau physique, un maintien noble et modeste, un sang froid imperturbable, un cœur brûlant, un cœur d'artiste enfin ! un goût exquis, la connoissance intime de tous les secrets de l'art musical, tous ces dons réunis firent de lui le plus parfait des maitres de musique. Mais ce qui toujours lui valut le plus d'éloges, est l'art avec lequel il savoit se faire oublier du public et lui dérober les fautes du théâtre et de l'orchestre, mérite malheureusement trop rare même chez nos plus célèbres conducteurs, car souvent, la conscience de leur vrai talent leur inspire le désir de le faire remarquer au public, sans penser que par ce fait ils détruisent toute l'illusion scénique, ils oublient alors qu'un bon chef d'orchestre, doit être comme un pilote habile qui, au fort de la tempête, fait agir son gouvernail sans par ses cris avertir du danger les passagers et les conduire au port.

La confiance du directeur en mon Père s'accroissoit de jour en jour, il sut en profiter pour faire augmenter et améliorer son orchestre. Quant aux instruments à vent, il ne pouvoit malgré son désir y penser, car le peu qu'alors nous en avions en France, étoit d'une faiblesse désespérante[1] surtout fort peu musicien, défaut qui s'est perpétué assez longtemps chez les artistes en ce genre et qui n'a commencé à disparoitre, que depuis la création de notre célèbre conservatoire de musique ; avant cette création nous étions presque toujours obligés de mettre l'Allemagne à contribution pour avoir les artistes et les instruments de cette espèce, un seul abondoient dans l'orchestre, c'étoit le hautbois, il y en avoit huit, j'ai même je le crois entendu dire qu'il fut un temps où ce nombre étoit porté jusques à 12.[2] Le hautbois étoit dès longtemps un instrument employé de prédilection dans toutes les circonstances, où dans le 17e siècle, on vouloit faire de la musique. Aussi le grand Corneille, dans sa comédie du *Menteur*, lorsque Dorante fait le récit de la prétendue fête qu'il a donnée à sa prétendue maîtresse, n'oublie pas de faire figurer le hautbois dans la liste des instruments qu'il avoit employés dans l'orchestre de son concert. Il dit à Cliton :

... Je vais tout vous conter.
J'avois pris cinq bateaux pour mieux ajuster,

[1] Cela est vrai, et jusqu'à l'arrivée de Gluck, il était difficile d'obtenir de bons résultats.

[2] Je n'ai point trouvé trace qu'il y eut jamais 12 hautbois à l'Opéra, dans l'ancienne formation de l'orchestre. Il y en avait huit.

Les quatre contenoient quatre chœurs de musique
Capables de charmer les plus mélancoliques :
Au premier, violons, en l'autre, luts et voix
De flutes, au troisième des hautbois.....[1]

Mon Père les réduisit à une somme proportionelle au reste de son orchestre, c'est à dire à deux. Le nombre des instruments de cuivre alors étoit presque réduit à zéro, ce qui comme on le sait et *l'entend fort bien* n'est pas de même aujourd'hui. J'ai dit zéro, car pour lors on n'avait proprement parlant, que des trombes de chasse qui ne pouvoient exécuter facilement que dans les tons *d'Ut* de *mi naturel* et surtout dans leur ton favori, celui de *ré* et n'y faisoit jamais entendre que la *Tonique*, la *Médiante*, et leurs répliques à l'octave. Quelques fois on hasardoit de leur faire donner la *sur tonique* ou second degré, mais ces passages étoient réservés pour les virtuoses.[2] Les *timballes* et les *trompettes* avoient pour interprètes, deux musiciens attachés au corps Royal des Mousquetaires MM. Caraffe frères, aussi quand ils étoient de service chez le Roi, l'orchestre de l'opéra marchoit souvent sans timballes ni trompettes, car leurs supléans étoient si faibles qu'on n'osoit guère les employer. J'ai prononcé le nom de Caraffe, je crois devoir citer un fait qui honore l'ainé des deux frères, le timballier. Lorsque la maison du Roi donna dans la célèbre bataille de Fontenoy, le corps de mousquetaires fut un des premiers à prendre part à l'action, Caraffe à cheval et blousant ses timballes fut emporté par son cheval vers un escadron hongrois, il ne fut qu'un moment prisonnier, car il fut aussitôt délivré par les siens, mais ô douleur, ô honte ! on lui a pris les tabliers de ses timballes, le désespoir dans le cœur, la rage dans l'âme il arme son bras d'un pistolet, son épée entre ses dents, pique des deux vers l'ennemi, quelques camarades le suivent et comme un trait de foudre ils s'élancent sur l'escadron hongrois, l'enfoncent, le culbutent, et lui, rejoignant son ravisseur, d'une main ferme et hardie le désarçonne, le désarme, et revient triomphant, déposer sur la littiaire du maréchal de Saxe, ses tabliers aux armes de France. Louis XV instruit de cette action de bravoure, lui fit une pension sur sa cassette. J'ai beaucoup connu son fils, il fut un de mes camarades d'enfance et devint mon intime ami. Son

[1] La citation, comme on le voit, est tronquée en certains vers, mais je n'ai rien voulu changer au texte de Berton.

[2] Cette transformation de l'orchestre due à Pierre Berton est des plus intéressantes et correspond en effet aux documents des Archives de l'Opéra.

nom dans les arts est en honneur, il fut un peintre d'histoire fort distingué mais surtout un de nos dessinateurs les plus habiles, c'est d'après ses œuvres en ce genre, que la gravure nous a transmis ces pensées gracieuses et philosophiques, telles que *L'amour fait passer le temps*, *L'espérance soutient l'homme jusqu'au tombeau*, etc. etc. Malheureusement sa renommée parvint jusques à *St. Pétersbourg*, il fut appellé par la *Czarine* pour y peindre les tableaux dont elle vouloit orner son palais de l'hermitage. Il resta six ans en Russie, mais hélas le mauvais état de sa santé l'obligea de revenir en France, l'air natal ne put opérer aucun changement dans l'affection laringuiste dont il étoit atteint ; au bout de deux années il succombat sous l'influence du même mal qui a privé réçament la France d'un de ses compositeurs les plus gracieux, les plus fécondement habiles, enfin notre regrettable confrère Boyeldieu : déstestable impitoyable sol de la Russie, quand cessera tu donc par ton insalubre influence, de moissoner les représentants de toutes nos gloires : mais abandonnons le 60me degré de longitude pour nous occuper sous le 48me de notre cher Opéra de Paris.

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE ET DU COMMENCEMENT DE LA RÉVOLUTION MUSICALE EN FRANCE

L'Académie Royale de Musique vulgairement appellée *Grand Opéra* est une des créations du grand siècle ! son organisation porte l'empreinte du grandiose qui présidoient à toutes les conceptions de cette époque. Aussi c'est en en parlant, que Voltaire a dit :

Il faut se rendre à ce palais magique
où les beaux Vers, la Danse, la Musique
l'art de tromper les yeux par les couleurs
l'art plus heureux de séduire les cœurs
de cent plaisirs font un plaisir unique.

Si par la longévité des œuvres des hommes on peut apprécier le mérite de leur conception, certes celle qui présida à la fondation de notre grand Opéra fut (artistiquement parlant) une chose admirable ; car c'est en 1646 que le *cardinal Mazarin* fit inaugurer ce temple des beaux arts.

Nous sommes en 1837, et malgré les changements de gouvernement, la tempètte révolutionnaire, l'impéritie de certains directeurs, ce mouvement national, ce mouvement unique est encore debout ! ! ! et plus brillant que jamais après 191 ans d'existence.

Vainement les souverains étrangers ont tenté de créer des théâtres semblables dans leurs états, malgré leur puissance, leur or, les copies sont toujours restées en dessous du modèle, quelques parties souvent y ont été égales, mais jamais dans aucun de ces théâtres on a pu parvenir à atteindre cette perfection, cet accord de chacune des parties, dont en France se compose ce grand tout qui lui en assure la suprématie dont il jouit à juste titre dans l'opinion de toute l'Europe civilisée ; aussi l'existence de notre Académie Royale de musique fut-elle considérée par tous les gouvernements qui ont régi la France depuis la fondation de cet établissement, comme une chose d'intérêt publique non seulement sous ses rapports de gloire artistique mais encore dans ceux de son influence politique et commerciale,[1] car il est notoire que presque tous les étrangers qui forment le projet de visiter dans leurs voyages notre belle France et surtout Paris, n'y soyent attirés par le désire de connoitre tous les mouvements de sciences et d'arts que renferme cette illustre cité et l'on peut affirmer que notre Grand Opéra, est pour beaucoup dans l'attrait irrésistible qui leur fait y prolonger leur séjour. Aussi toutes les fois que le trésor royal se trouvoit dans l'impossibilité de subvenir aux frais énormes et indispensables qu'exigent la nature de cet établissement tout le corps de ville s'est-il empressé de prendre l'opéra à son compte, sachant combien le commerce de la ville de Paris et même, quoiqu'en aient voulu dire certains économistes, celui des provinces acquéroient de prospérité par le mouvement incessant des capitaux que le luxe nécessaire des représentations faisoient verser dans le commerce.[2] Cette vérité a été reconnue par tous nos rois et même la Convention ! cette terrible convention dont la fièvre de nivellement, de destruction s'étoit emparé n'a pu s'empêcher de respecter l'œuvre de Louis XIV, elle s'est seulement contenté de suprimer le titre d'*Académie Royale de Musique* et de la remplacer par celui de *Théâtre des*

[1] C'est assurément de cette influence dont Gluck entendoit parler lorsque dans l'épitre dédicatoire d'Iphigénie en Aulide il dit au Roi Louis XV. : Sire à l'exemple des *Périclès, des Augustes*, des Louis XIV, votre majesté..... (Note de Henri Berton),

[2] L'exagération est violente. Certes l'opéra offrait un gros attrait, surtout en ce qui concernait la chorégraphie, mais au point de vue commercial, l'Opéra n'eut jamais beaucoup d'influence au XVIIIe siècle, car le luxe des représentations était modeste. Et lorsque la Ville administra l'Opéra, c'est qu'elle y fut contrainte, sans réussir d'ailleurs à lui faire produire des bénéfices.

arts. Si elle n'avoit jamais fait plus de mal nous ne prononcerions pas son nom avec un souvenir d'effroy, et consentirions peut-être à écouter l'éloge de certains membres de cette assemblée, qui par leurs talens, leur énergique patriotisme ont puissament contribués à purger le sol français de la présence des armées étrangères.... mais.... mais.... hélas, je m'arètte..... je ne suis qu'un artiste.... il me siéroit donc fort mal de parler *politique* et *révolution*. Car je n'entends rien à la première, crains la seconde et redoute sa sœur,[1] ce qui fait, cher lecteur, que je retourne à mon cher opéra.

J'ai déjà dit que mon Père prit possession de la place de maître de musique chef d'orchestre à l'Académie Royale de Musique sous la direction de M. Francœur : c'étoit en l'année 1757.[2] Comme mon Père étoit né en 1727 il avoit donc 30 ans à cette époque. Son directeur qui connoissoit son gout épuré et son savoir dans l'art de la composition musicale le chargeat de retoucher presque tous les anciens opéras que l'on remettoient en scène. Les progrès qu'il avoit fait faire dans l'exécution, tant aux instrumentistes qu'aux chanteurs, permettoient de faire quelque tentative pour aisseyer de tirrer la musique française de l'ornière dans laquelle on l'avoit embourbée par l'usage incessant d'une insipide psalmodie qui n'étoit ni du chant ni du récitatif, non comme celui de l'ingénieux Lully ! qui par la simplice de ses formes, sa vérité scénique, la religieuse observance des lois de la prosodie pouroit encore maintenant servir de modèle en ce genre, mais par un prétendu récitatif contraint et presque mesuré tantot à 2 à 3 ou à 4 temps et toujours orné de fioritures de l'époque, flutés, *perlés*, *trilles*, *port de voix* etc, etc. Ce mauvais goût siégeait alors à notre grand Opéra, ces sujets étoient d'autant plus blâmables dans l'entêtement de leur *statu quo* qu'ils ne pouvoient ignorer le pouvoir qu'a toujours eu sur la masse, une mélodie suivie, accentuée et véritablement chantante, une riche harmonie et surtout un rythme constant et bien aproprié aux sentiments, aux passions que l'on veut exprimer. *La mélodie*, *l'harmonie*, et *le rythme* sont donc en *musique* une trinité indivisible et ce n'est qu'en en faisant un judicieux employ, que le génie de nos grands compositeurs sut lui faire prendre rang parmi les beaux arts.[3] Pourtant nos rétrogrades n'ignoroient pas entièrement les

[1] L'énigmatique conteur veut parler sans doute de la guillotine.

[2] Cette date est controuvée par les dires antérieurs de Berton et par les biographes autorisés. Si Pierre Berton remplaça Boyer mort en 1755, il avait 28 ans et non 30, à son retour à Paris.

[3] Cette critique semble s'adresser à Rameau et à ses continuateurs, mais il faut la regarder comme une opinion personnelle, car Pierre Berton admirait fort Rameau et comme directeur, il s'employa toujours à remettre à la scène les principaux ouvrages de l'illustre maître de la musique française.

Mme Pierre-M. Berton

Pastel appartenant à M. Berton.

PIERRE-M. BERTON

Buste appartenant à M. Berton.

effets que l'on pouvoit obtenir par l'usage de ces moyens, car on en trouve quelquefois des exemples dans leurs œuvres, mais ce n'est jamais que dans les parties accessoires du drame, c'est à dire dans *les airs de danse*, dans ce qu'on appellait *les petits airs* toujours chantés par les coryphées ou bien dans les *chœurs* et dans *les marches*. Les situations les plus vives, les plus touchantes, les plus pathétiques, étoient le domaine exclusif de leur froid et lourd récitatif; c'est assurément de cette insipide psalmodie dont J. J. a voulu parler, lorsqu'il dit, que *l'allure de la musique françoise lui sembloit être celle d'une vache qui voudroit galopper.*

Le besoin des améliorations se fesoit d'autant plus sentir que déjà l'on connoissoit en France, le *Stabat de Pergolèse* et sa *Serva Padrona*, opéra écrit en 1734 ainsi que les belles compositions, des Handel, des Léö, des Hasse, des Durante, des Scarlati, du célèbre Jomelli et de tant d'autres illustres maîtres dont les œuvres fesoient l'ornement des bibliothèques musicales, de toutes les personnes douées de cet instinct qui fait apprécier les véritables beautés de cet art magique.

Mon Père étoit possesseur d'une grande partie de ces chefs d'œuvre en manuscrits, cadeaux que lui avoit fait deux illustres amateurs de musique, le *Comte de Lauragnais* et le *Comte d'Albaret.* Comme il chantoit fort bien, c'est à dire en compositeur, et qu'il accompagnoit encore mieux, il se plaisoit souvent à dire dans les cercles d'amateurs une grande partie des œuvres de ces *Aristotes* de ces *Horaces* de la véritable musique, à en analyser la beauté et à en faire apprécier tous les mérites.

Si les philosophes du 18e siècle ont sçu par leurs écrits préparer les esprits aux idées qui ont amené la réforme sociale et notre grande Révolution! je puis dire avec orgueil que je suis fils d'un homme qui par son savoir et la pureté de son goût, sut aussi préparer les esprits à notre révolution musicale et lui forgea des armes pour l'aider à triompher lorsque son heure seroit venue.[1] Ce fut en 1776, le 18 avril que l'on représenta pour la première fois l'Iphigénie en Aulide de Gluck, et c'est de ces jours de triomphe harmonique que l'on doit compter l'ère de cette grande révolution artistique, c'est à dire 13 ans avant celle de 1789. Elle n'a pas fait répandre autant de larmes que cette dernière, mais elle a, ainsi qu'elle, donné naissance à de vives discussions, à une polémique

[1] Encore une fois, cette affirmation est fausse. Pierre Berton était foncièrement lulliste et ramiste, de par son éducation musicale et lorsqu'il devint Gluckiste, c'est parce que sa situation l'y obligea et que son goût se transforma sous l'influence du génie allemand.

acerbe, à des disputes passionnées et même à une malédiction paternelle ! ! ! car un certain M. de Gouges, président au parlement de Toulouse, a d'hésérité son fils par ce qu'il étoit l'un des séides les plus passionés du Gluckisme. Le fait est constant et je puis l'affirmer, car bien jeune encore étant après le diner dans le salon, j'entendis raconter ce fait par l'exilé lui-même.

Alors son Père avoit cessé d'exister et ce malheur lui avoit rendu la liberté mais non sa fortune ; il revenoit d'Egipte où il avoit, dans la ville du Caire, été forcé pour tacher d'exister, de faire le métier de maitre d'un café. A la fin de son récit, Gluck tout ému l'étreignit dans ses bras avec éfusion et lui dit : bon jeune homme, il faut plaider et rentrer dans vos biens ; il vous faut un avocat, et bien c'est moi qui veut l'être, j'ai bien su dans mon *Orphée* attendrir et toucher les sujets de *Pluton* ; je saurai bien pour une si belle cause attendrir et toucher les supots de Thémis. Toute la société applaudit à ce beau mouvement et mon Père de suitte en remettant un papier à Gluck lui dit : Je prie l'illustre maitre de vouloir bien offrir en son nom à M. de Gouges, ce titre d'une Grande Entrée à l'Académie Royale de Musique. Gluck en la lui offrant lui dit avec sa chaleur et son énergie accoutumée: Oui je vais aller avec mon ami Berton me jeter aux pieds de mon auguste Ecolière, nous lui racontrons tout, nous la suplirons d'intercéder pour vous près du grand chancelier, elle est si bonne, ma chère Marie-Antoinette, votre souveraine, ma chère élève, oui, oui, j'en ai l'assurance, vous gagnerez votre cause et nous serons tous heureux. L'illustre maitre ne s'étoit pas trompé; la Reine prit un vif intérêt à l'affaire et M. de Gouges fut réintégré dans tous ses biens, dans l'année. L'un des premiers employ qu'il en fit, fut de faire de magnifiques cadeaux à tous les premiers artistes qui avoient figurés dans Iphigénie et de louer à l'année une loge à l'Opéra qu'il ne manquat d'occuper jusqu'au dernier jour de sa vie, mais qu'il avoit toujours eu soin de laisser vuide lorsque l'on ne représentoient pas l'un des chefs d'œuvre du Père de la tragédie lyrique.

Mon Père, ainsi que l'on vient de le voir, par ses talens administratifs, et le mérite de ses diverses productions, prit une part active dans le mouvement qui fit crouler le gothique système de notre prétendue musique française.

Pour parler convenablement de ses œuvres diverses et éviter d'être taxé d'une partialité filliale, je crois ne pouvoir mieux faire que de ren-

voyer à ce qu'ont dit *Choron* et *Fayol* dans leur *dictionnaire des musiciens* ainsi que les articles des *mémoires de Bachaumont* où son nom est cité.

Je crois cependant que *Choron* a été mal informé en disant que mon Père avoit composé pour la remise en scène de l'opéra de *Dardanus* sa célèbre Chaconne, car j'ai toujours entendu dire que c'étoit pour l'*Iphigénie* de Campra et Desmaret qu'il l'avoit faite, et ce que dit *Bachaumont* semble venir à l'appui de mon assersion.[1] J'ai le bonheur d'être possesseur du manuscrit autaugraphe de cette chaconne, le plan général de ce morceau est largement conçu, le motif principal en est noble et élégant, les opositions y sont bien entendues et variées avec art, l'instrumentation y est traitée d'une manière surprenante pour l'époque, mais ce qui est encore plus surprenant est la stretta, car c'est, n'en déplaise à tous les maitres passés, présents et futurs, un véritable et beau *crescendo*, le premier que l'on ai jamais entendu et qui a été le type de tous ceux qu'on a composé depuis.

Cette chaconne acquit alors une si grande célébrité que le *roi Louis XV*, lui-même lorsqu'il vouloit adresser la parole à mon Père, ne l'interpelloit jamais par son nom, mais bien par celui de *Monsieur de la Chaconne*.

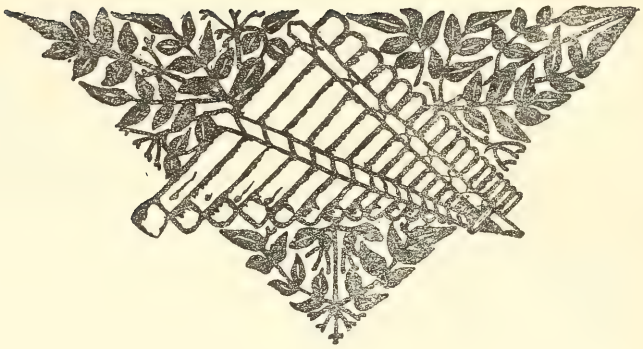
Dans les entractes dramatiques, dans les concerts publiques et dans ceux d'amateurs, dans les sérénades, enfin ainsi que de nos jours l'on a en pareilles circonstances toujours exécuté la belle ouverture du *Jeune Henry*, de notre illustre confrère *Méhul*, la Chaconne de Berton étoit devenue le Paladium des symphonistes.

Ce morceau fut composé en 1762 et 27 ans après, en 1789, le célèbre *Viotti* alors *directeur de l'opéra Buffa au théâtre Feydeau*, voulant selon les usages du tems donner le jour de Pâques un *concert spirituel*, me demanda la partition de la Chaconne de mon père; il la fit exécuter avec le plus grand soin, et quoiqu'en compagnie de l'une des belles symphonies de l'immortel *Haydn* et d'une des plus renommées de l'illustre maitre *Gossec*, malgré ce voisinage et l'antériorité de sa conception, ce morceau eut un succès complet et vint prouver encore qu'en fait de productions dans les Beaux-Arts, le *vrai beau le sera toujours*.

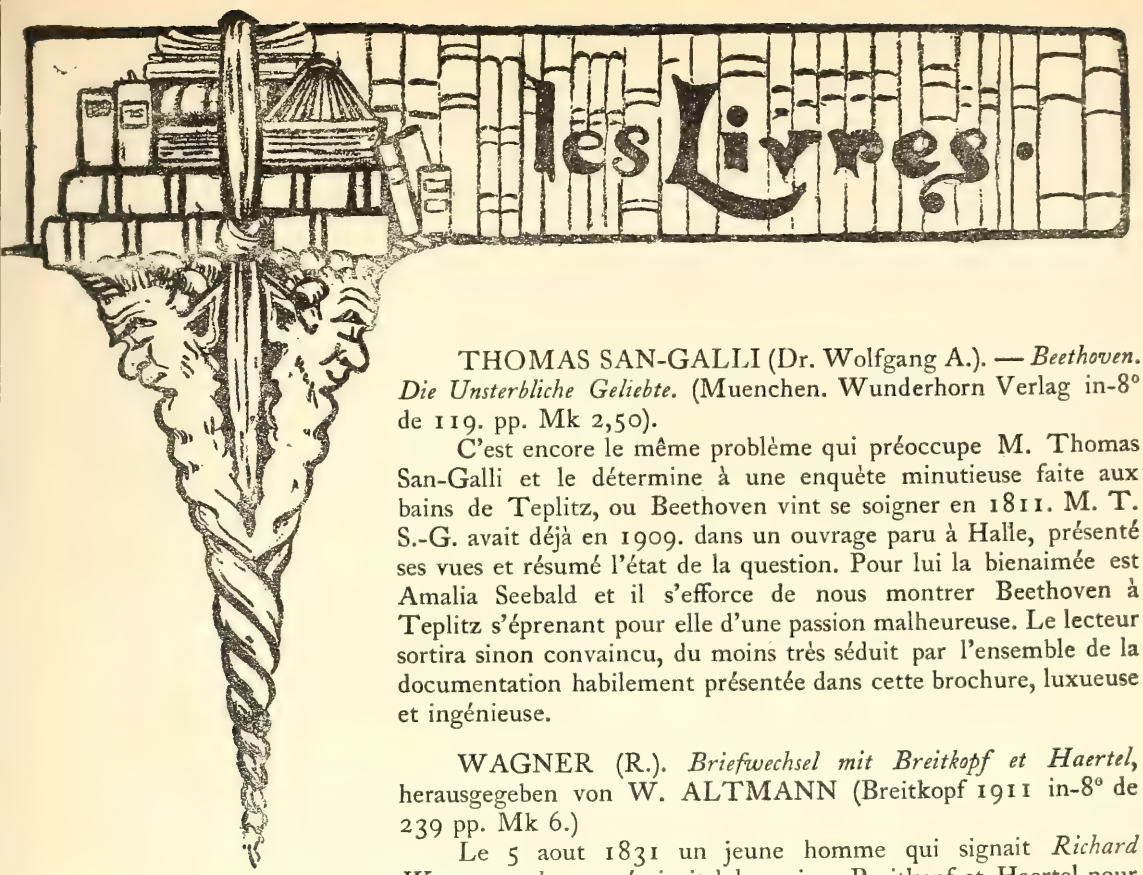
Vers la fin de l'année 1766, mon Père fut nommé directeur de l'Opéra ; et c'est aussi vers la fin de cette même année que je vis le jour

[1] Le doute subsiste au sujet de cette Chaconne. Jusqu'ici tous les biographes l'ont appliqué à *Dardanus*.

car je suis né le 17 de 7bre de l'an 1766.[1] D'après la similitude des dates; de ce double évènement les tireurs d'oroscopes du temps, auroient peut-être pu prédire que le fils du directeur de l'Académie royale de musique, d'un compositeur aussi distingué, ne pouvoit infailliblement que marcher sur les traces de son illustre Père. Il ne m'appartient pas de juger la question, c'est au public à prononcer.



[1] Il y a là deux erreurs manifestes ou plutôt deux lapsus. Pierre Berton fut nommé directeur de l'Opéra le 6 février 1767, ainsi qu'en témoignent les Archives de l'Opéra et c'est en cette même année que le narrateur vit le jour. Il avait 16 ans lorsqu'il se mit en ménage avec la célèbre Mlle Maillard, d'un an plus âgée que lui, et il fut père l'année suivante. Chose curieuse, dans une lettre qu'il écrivait à Edouard Monnais, il se disait agé de 75 ans, en 1841. Il se serait donc toujours volontairement vieilli d'une année.



THOMAS SAN-GALLI (Dr. Wolfgang A.). — *Beethoven. Die Unsterbliche Geliebte.* (Muenchen. Wunderhorn Verlag in-8° de 119. pp. Mk 2,50).

C'est encore le même problème qui préoccupe M. Thomas San-Galli et le détermine à une enquête minutieuse faite aux bains de Teplitz, ou Beethoven vint se soigner en 1811. M. T. S.-G. avait déjà en 1909. dans un ouvrage paru à Halle, présenté ses vues et résumé l'état de la question. Pour lui la bienaimée est Amalia Seebald et il s'efforce de nous montrer Beethoven à Teplitz s'éprenant pour elle d'une passion malheureuse. Le lecteur sortira sinon convaincu, du moins très séduit par l'ensemble de la documentation habilement présentée dans cette brochure, luxueuse et ingénieuse.

WAGNER (R.). *Briefwechsel mit Breitkopf et Haertel*, herausgegeben von W. ALTMANN (Breitkopf 1911 in-8° de 239 pp. Mk 6.)

Le 5 aout 1831 un jeune homme qui signait *Richard Wagner stud. mus.* écrivait à la maison Breitkopf et Haertel pour se proposer comme correcteur d'épreuves de musique. Il ajoutait : " je considérerai comme un honneur de pouvoir vous offrir mes services à des prix inférieurs aux prix habituels. Ponctualité et correction seront toujours l'objet de mes efforts."

Le 20 Juin 1874, le même écrivait aux mêmes: " Messieurs. Vous parlez d'une édition bon marché de la partition piano et chant de Lohengrin, destinée à permettre à cet ouvrage de faire son chemin et par conséquent, selon vous, assurée de mon approbation. Voilà encore vraiment une proposition intéressante ! Je croyais vous avoir assuré au contraire que Lohengrin à mon avis avait suffisamment fait ses preuves pour être traité convenablement, non seulement dans sa partition piano et chant mais aussi dans sa partition d'orchestre, et cela de la part de ses éditeurs. Je vois combien je me trompe en beaucoup de choses et je n'en persiste pas moins dans mes erreurs."

Le ton a changé en quarante cinq ans, l'homme aussi, et les circonstances. L'ancien *stud. mus.* touche maintenant à la gloire définitive. C'est lui qui parle en maître.

Entre ces deux dates extrêmes toute une volumineuse correspondance s'est échangée entre la haute et puissante maison de Leipzig et le musicien bouillant, tenace, toujours proposant, discutant, faisant des plans, bataillant pour sauver ses convictions et gagner sa vie. Rien de curieux chez Wagner comme ce mélange d'enthousiasme artistique et de froid calcul, qui lui permet d'imposer à la fois ses doctrines révolutionnaires et des prétentions d'auteur sans fortune. On a souvent reproché à W. ses exigeances d'argent, qui le rendent parfois quéman-

deur. Mais on ne fait pas réflexion à l'énorme effort, à la prodigieuse consommation de forces vives qui ont été nécessaires pour mettre sur pied un Tristan ou une Tétralogie. Oui, il y a quelque chose de dévorant dans l'activité wagnérienne, que nous ne pouvons mesurer à la façon d'un bourgeois qui équilibre son budget. Il faut que tout cède devant une tâche comme celle que l'Esprit de la musique avait imposé à Wagner. On ne saurait parler ici d'égoïsme, puisque l'argent englouti dans cette fournaise nous a valu d'immortels chefs-d'œuvre.

Mais l'éditeur de 1850, ne voyait pas les choses comme nous les voyons aujourd'hui, où l'expérience a réussi, et où le capital engagé par l'humanité dans l'affaire Wagner a donné un superbe dividende. Les Breitkopf se demandaient avec anxiété où les mènerait toute cette turbulence, qui avait ses partisans, mais aussi ses adversaires acharnés et ses résistances officielles. Aussi dans ce volume de lettres qui se lisent comme un roman, voit-on les chefs de la maison Breitkopf employer à l'égard d'un auteur, qu'ils veulent ménager, les procédés de courtoisie, et de diplomatie enveloppante qui sont de tradition dans cette imposante maison et que le très aimable conseiller O. von Hase manie encore si bien aujourd'hui. Wagner a beau se cabrer, bombarder son éditeur de propositions alléchantes, de projets tentants, les Breitkopf l'entourent de lettres flatteuses qui résistent, tout en ayant l'air de céder. Ils cédèrent pourtant, pour Lohengrin et pour Tristan, mais ils reculèrent devant la Tétralogie, un gros morceau pour la la librairie de 1856 !

Tous ces débats, où les questions d'affaires se mêlent aux plus hauts intérêts de l'art ont un grand attrait. Il faut remercier le Professeur Altmann de les avoir mis au jour et de nous promettre encore deux autres volumes qui comprendront la correspondance avec B. Schott's Soehne et divers éditeurs. J. E.

POUGIN (Arthur). — *Histoire d'une cantatrice. Marie Malibran* (Plon. 1911. in-12° de 284 pp. 3,50). — *Musiciens du XIXe siècle* Fischbacher 1911 in12° de 280 pp. 3.50).

Voici deux livres de ce même auteur infatigable et auquel la musicologie française doit une bonne part de son activité. M. Pougin n'a cessé depuis cinquante ans de défendre auprès du public la cause de l'histoire musicale, et le droit du document. Entre Fétis et la jeune génération il représente une étape courageusement franchie.

La Malibran offrait à un homme qui connait si bien son XIXe siècle musical un sujet dramatique et piquant. Rien n'est plus romanesque et plus romantique que cette suite d'incidents qui commencent avec le vieil Espagnol Garcia, et se terminent paisiblement dans la gloire de Mme Viardot, laissant place pour les péripéties de Marie Malibran. Cette histoire agitée, qui fait songer à une poésie de Musset illustré par Goya, est contée simplement par M. Pougin, avec de nombreux documents, une style aisé, un parfait souci de l'objectivité. Chose toujours précieuse, l'appareil critique des notes est important. Un appendice bibliographique complète le tout. J'aurais peut-être désiré un index des noms ! Mais il faut savoir se borner.

Le second ouvrage de M. Pougin est beaucoup moins historique, au sens précis de ce mot, et il appartient très manifestement à la critique ardente qui cherche la polémique. Ceci ne l'empêche pas de nous apporter des faits nouveaux, des remarques judicieuses et des appréciations utiles sur Auber, Rossini, Donizetti, A. Thomas, Verdi, Gounod, V. Massé, Reyer, Delibes, tous musiciens dont le souvenir flotte un peu devant nos mémoires indécises, et dont M. Pougin voudrait ranimer le culte parmi nous.

Mais que d'amertume, mon cher confrère, dans votre préface vengeresse ? Et vraiment la querelle des Anciens et des Modernes doit elle renaître en musique ? N'est ce pas au contraire le rôle de l'histoire de réduire à rien ces questions de préséance, qui sont, au fond, des questions de sentiment ? Opposer un goût à un autre goût c'est faire une œuvre vaine et dangereuse.

L'autorité de nos grands pontifes de la critique musicale, que vous raillez finement, trouve précisément dans votre attitude le moyen de s'affermir. Le dogmatisme est engendré par le dogmatisme. Le jour où chacun de nous sera persuadé que son goût ne vaut que pour lui-même et pour ceux qui sentent comme lui, le dogmatisme parlera dans le désert et se fera moquer de lui. Ce qui commence à arriver. Mais si vous opposez les 1300 représentations de *Mignon* aux 13 représentations de *Fervaal*, pour en conclure que l'œuvre de Thomas est artistiquement supérieure à celle de Vincent d'Indy, vous ne faites qu'envenimer les choses. Le sentiment individuel est si loin de la statistique ! En somme, le rôle de l'historien contre la critique dogmatique devrait être de saper peu à peu cette notion de l'absolu en matière de beauté musicale, et de lui substituer dans l'esprit de tous la notion claire et honnête de la relativité des goûts. L'absolutisme, la conviction, la foi, sont des nécessités pour l'artiste créateur, mais de simples tyrannies chez le critique, et des tyrannies dont le lecteur est las. Le meilleur antiseptique contre ce microbe de l'absolu c'est encore la science, qui constate, sans prendre parti ; mais est-elle applicable dans un art aussi excitant que la musique ? Sera-t-il jamais possible d'examiner librement les faits de la musique comme ceux de la minéralogie ou de la botanique ? J'en doute. Car, en fin de compte, nos critiques, et M. Pougin lui-même, sont des combatifs, qui luttent non pas pour connaître (hélas!), pour savoir (grands dieux!), mais pour faire triompher certaines mentalités, certaines tendances d'âme, dont telle ou telle musique leur semble la meilleure expression. Alors !

J. E.

REY-PAILHADE (E. de). *Essai sur la musique et l'expression musicale. Les instruments de musique anciens et modernes. (grand in 8° de 161 pages. Paris Fischbacher).*

Dans l'avant propos de ce livre, l'auteur s'exprime ainsi : " L'étude d'histoire qui fait l'objet de cette publication ne s'adresse ni aux gens de métier à qui elle ne pourrait être d'aucune utilité réelle, ni aux hommes de science qui auraient le droit d'exiger sur ce sujet un travail plus approfondi et plus complet. Elle ne peut convenir qu'aux gens du monde qui se contentent d'idées générales sur les objets de leur connaissance, et que rebutent autant la sécheresse de détails trop techniques que la fatigue qu'imposent à l'esprit les questions scientifiques trop longuement traitées. "

Ces termes indiquent excellemment le but que s'est proposé M. de Rey-Pailhade en publiant ce bel ouvrage, édité avec goût, et enrichi de nombreuses et utiles illustrations. Sa publication répond à un besoin réel, et les amateurs de musique y trouveront, condensées sous une forme agréable, les connaissances nécessaires à quiconque s'intéresse à l'art musical..

L. G.

LIVRES REÇUS

— GOY (G.). — *Hommes et choses du P.L.M.* (Paris, Dewambez, 1911 ; in-8° de 160 pp.)

— AUBRY (Pierre). — *Notice nécrologique sur Pierre Aubry*, ornée d'un portrait en héliogravure, et d'une bibliographie de ses œuvres. (Plon, 1911, in-4° de 40 pp. Non mis dans le commerce).

— BORREN (van den). — L'Ecole moderne de musique française. La musique Belge moderne. La musique de chambre en Allemagne. *Trois causeries faites à l'Académie de musique de Bruxelles* par M.M. Lesbroussart, van de Borren et Systermans. (Bruxelles, Ed. de l'Art Moderne, 1911, in-16° de 60 pp.).

— BROUSSET (Jules). — *Le Grand orgue, les maitres de chapelle et musiciens de la cathédrale St. Louis de Blois.* (Etampes, Lecesne. 1907 in-12° de 80 pp.).

— *id. J. Bindernagel* (1771-1807) (Blois, Migault et Cie 1908 in-12° de 8 pp.).

— *id. Antoine ponchard, maitre de musique à l'Ecole de Pont-Levoy,* (1758-1827) (Blois, Ibid. 1907 in-12° de 15 pp.)

— STAINER (John). — *La musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions.* Traduction française par Louis PENNEQUIN (Paris, Falque 1911 in-8° de 56 pp. Frs. 2).

— STREATFIELD (R.A.). — *Musique et musiciens modernes.* Traduction française de Louis PENNEQUIN (Paris, Ibid. 1910 in-8° de 104 pp. Frs. 3,50).

— MAYRHOFER (Robert). — *Der Kunstklang.* Bd. I Das Problem der Durdiatonik. (Lpz. Wien., Universal-Edition 1910 in-8° de 256 pp.).

— KRAUS (Alessandro). — *Italianità dell'inventione del pedale...* (Firenze 1911 in-8° de 4 pp.)

— FESTSCHRIFT *zum 90 geburstage S. E. Rochus von Liliencron,*(Lpz. Breitkopf 1910 in-4° de 464 pp. MK 12).

— DUPRÉ (Dr E.) et NATHAN (Dr M.) *Le langage musical* préface de Ch. MALHERBE. (Paris, Alcan 1911 in-8° de 195 pp. Frs. 3.50).

— SCHOLZ. (Hans). — *J. S. Cousser.* Inaugural-Dissertation... (Lpz. Röder. 1911 in-8° de 244 pp.).

LES ORIGINES DE CHOPIN. — Une polémique dont nos lecteurs ont certainement entendu l'écho, s'est élevée dernièrement au sujet de la nationalité polonaise de Chopin, exaltée dans un récent discours de Paderewski, contestée par un article de M. de Bertha, et affirmée par M. Landowski dans une rectification du Mercure de France. On sait que Chop, l'ancêtre de Chopin vint s'établir à Nancy à la suite du roi Stanislas et prit le nom de Chopin. Mais cette question n'a jamais été présentée avec des textes probants à l'appui. Notre confrère M. Landowski se livre en ce moment à des recherches d'archives, sur place, et nos lecteurs auront bientôt l'avantage d'apprendre la vérité sur les Chopin nancéens et leur séjour parmi nous.

Nous avons reçu de notre collègue M. de Bertha la lettre suivante que nous nous empressons d'insérer.

Messieurs,

Vous avez publié un article de M. Machabey, écrit avec le ton de la plus entière conviction et qui résume en effet la doctrine qui tend à prédominer dans l'art musical moderne. Je crois qu'on ne saurait trop mettre en garde les musiciens contre la désinvolture avec laquelle M.M. traite notre grammaire et notre syntaxe musicales. Dans toutes les langues il y a une structure nécessaire contre laquelle rien ne prévaut. Telle est notre tonalité avec ses gammes diatoniques, et ses cadences, sur lesquelles les plus grands génies de notre art Occidental ont élevé leurs œuvres.

On ne saurait dire avec M.M. que la gamme chromatique ait en elle-même sa légitimité. Car la suite des notes, dépouillée des éléments attractifs ou répulsifs que contient chacun de ces éléments sonore est un pur nonsens musical. Le chromatisme constitue un ensemble de possibilités, mais pas autre chose. Pourquoi le choix s'opère-t-il de telle façon et pas de telle autre, c'est ce que M.M. se demande avec angoisse. Hé oui, en effet, pourquoi cette tyrannie du diatonisme et des tonalités? Probablement parceque les musiciens y trouvent leur avantage. M.M. voudrait nous persuader du contraire en invoquant un libéralisme qui n'est que de l'anarchie. Les sons s'aggrègent en vertu de convenances spéciales et intimes. Si ces convenances n'existaient pas, la musique aurait un autre aspect. Mais elles existent bel et bien, et leur accord présent tel que nous le connaissons par les œuvres et par les théories, est le résultat d'une longue pratique et de quelques milliers d'années d'essais laborieux du génie.

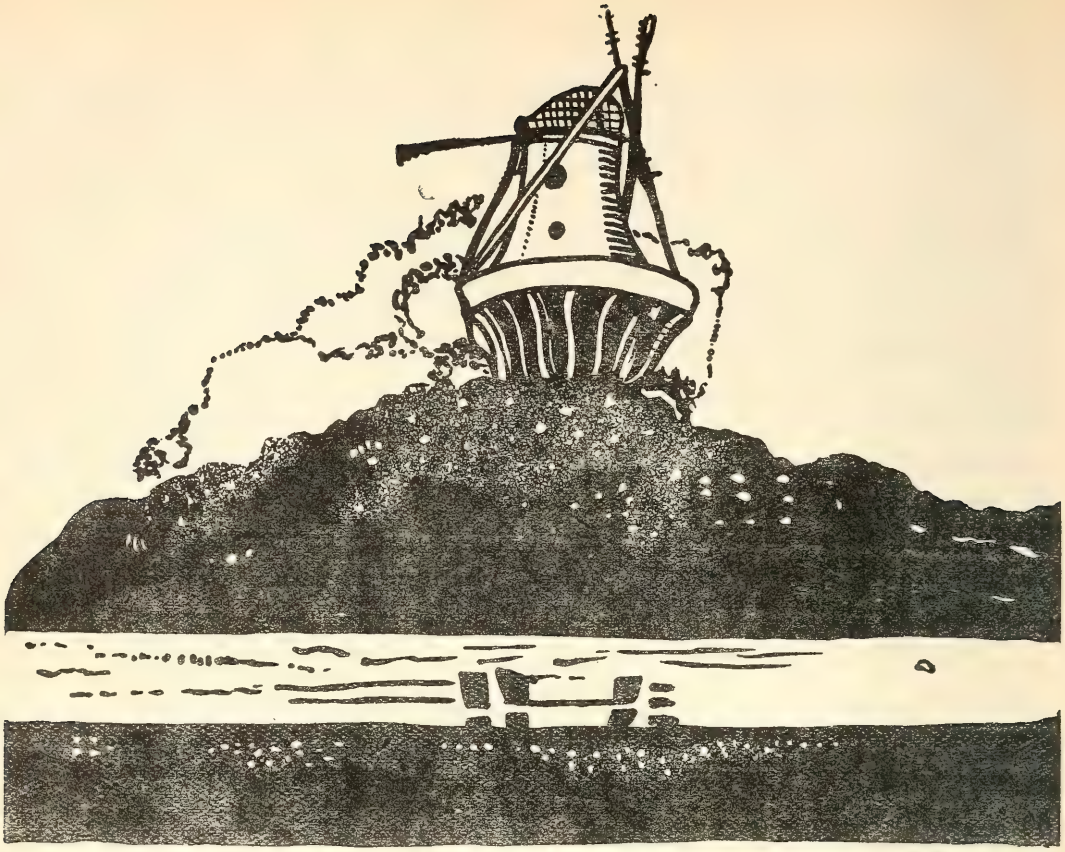
Veuillez bien...

A. de Bertha.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

LE CONGRÈS DE LONDRES

Au moment où paraîtra ce numéro, le congrès de notre Société à Londres prendra fin. Notre directeur, M. Ecorcheville, désigné par le Gouvernement pour représenter officiellement la France à cette solennité musicologique, rendra compte dans l' S. I. M. du 15 juillet, de cette importante mission.



EN TOURNÉE SUR LE VOLGA

Serge Koussevitsky, le célèbre contrebassiste, vient de réaliser, avec une troupe de musiciens hors ligne, recrutée par lui, un voyage qui n'a pas d'égal. Descendant et remontant ensuite le Volga à bord du bateau l' " *Ile flottante* " et donnant 19 Concerts dans les villes riveraines, Koussevitsky a été se faire applaudir comme chef d'orchestre dans les provinces les plus déshéritées de la Russie.

Laissons la parole à notre correspondante de Moscou, Mlle Ellen de Tideböhl, qui a eu la bonne fortune de faire partie de l'expédition, et de représenter notre revue à bord de l'*Ile flottante*.

Nous sommes au mois de Mai. A l'aube du jour, notre bateau se met en mouvement. Il va mener la Symphonie vers de nouveaux rivages où l'on ne l'a jamais entendue encore. La nature, resplendissante de beauté printanière semble vouloir nous faire bon accueil. Le mouvement léger et rythmé du bateau, la tranquillité de l'atmosphère,

le grand soleil, tout nous fait prévoir quelques journées délicieuses, à nous qui sommes encore tout enfiévrés de l'éternelle rumeur des capitales.

La société qui vient de s'embarquer est nombreuse. D'abord, les 65 exécutants d'orchestre, dont quelques-uns ont emmené femme et enfants. Puis les solistes : Alex. Scriabine, qui va jouer son Concerto pour piano, (Op. 18) et Moguilensky élève du Conservatoire de Moscou, qui va jouer le Concerto pour violon de Max Bruch. Quelques personnes qui veilleront à l'organisation matérielle de nos Concerts ; d'autres pour le soin et le transport des instruments, etc..... Enfin, les invités, amis, correspondants, pour la France, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Amérique ; MM. Eugène Jabel, August Spanuth, Otto Kling et moi-même ; un peintre, le Professeur Sterl, et un docteur, vont former un cercle plus intime autour des hôtes de M. et Mme Koussevitsky.

Les Concerts se distribueront de la sorte : nous en donnerons un dans les petites localités comme Tver, Rybinsk, Jaroslav, Kostroma, Nijni, Simbirsk et Tzaritzin ; et deux dans les grandes villes comme Kazan, Samara, Saratow et Astrakhan. Le premier programme comportera l'Ouverture d'Egmont, la Ve Symphonie de Tschaïkovsky, Sadko de Rimski Korsakov et l'Ouverture des Maîtres Chanteurs.

La Shéhérazade, de Rimski Korsakov, l'Orestéia de S. Tanéiew alterneront, suivant les cas, avec quelques-uns de ces morceaux.

Au second concert, le programme sera composé de musique étrangère : la VIIe Symphonie de Beethoven, le Rouet d'Omphale de St. Saëns, et les Préludes de Liszt.

Nous nous étions réunis à Tver le 26 Avril (9 Mai). Le soir même, eut lieu le premier Concert qui eut un grand succès et contribua à convaincre les artistes de l'heureuse issue de leur entreprise.

Ce séjour sur l'Ile Flottante fut enchanteur. Koussevitsky, chef émérite, adorant son orchestre, appréciait en chacun de ses musiciens un vrai artiste, et s'en faisait aimer comme d'un ami. La joie, la cordialité, la plus affectueuse camaraderie ne cessèrent de régner à bord. On se sentait libre citoyen de cette Ile Flottante, (chose rare en Russie, surtout sur le Volga).

De grands événements historiques se sont déroulés dans la contrée que nous allions traverser. Sur le chemin de Tver à Rybinsk se trouve la ville d'Ouglitché. C'est là qu'a débuté le drame dont Moussorgsky fit le sujet de son Opéra, Boris Godounoff. La Tsarine Marthe, veuve d'Ivan le

Terrible y demeurait avec son fils Dmitri quand Boris Godounoff conçut le plan de faire assassiner l'héritier du trône pour usurper ensuite sa place.

Le soleil était à son déclin quand une rangée de coupoles de style archaïque se dessinèrent à l'horizon. C'était Ouglitché.

Le bateau s'arrêta au crépuscule et les voyageurs se hatèrent vers ces bâtiments et ces églises qui avaient tant à dire des temps passés. Le concierge, cédant à la force magique du *rouble* consentît à laisser passer ces visiteurs attardés et donna à chacun d'eux un cierge allumé. En entrant dans l'appartement de la Tsarine, nous nous sentimes reportée à trois siècles en arrière : les orfèvreries d'or et d'argent, les vêtements de soie, les broderies de style ancien, tout nous parlait d'un autre monde. En circulant, cierge en main, à côté des portraits et des images saintes qui se dessinaient aux murs, nous nous prenions nous-mêmes pour quelque procession de fantômes.

Une cloche énorme était placée sur un cadre, dans l'appartement même. C'était la cloche d'alarme qui avait annoncé le meurtre du petit. Dmitri. Le peuple, arrivé en masse, aussitôt après le crime, tua les assassins qui venaient de le commettre. La rage de Boris Godounoff ne connut alors pas de bornes. Il fit lancer la cloche du haut de la tour ; et pour la châtier, la fit poser sur un char, d'où elle fut envoyée en Sibérie. Les habitants d'Ouglitché, qui avaient témoigné quelque sympathie à la Tzarine, furent invités, par ukase, à suivre la cloche à Tobolsk.

Michel Féodorovitch, premier Tsar de la maison Romanoff, une fois monté sur le trône fit revenir ceux qui avaient survécu à toutes les pénitences d'un exil rigoureux, et la cloche fut ramenée à Ouglitché à la place qu'elle occupe actuellement. Elle passe maintenant pour une relique d'une suprême efficacité, et on lui a fait opérer bon nombre de miracles.

La nuit était venue quand nous nous arrachâmes à cet autre monde. Une délicieuse soirée de printemps eut vite fait de nous enlever à ces souvenirs tragiques, et le mysticisme fit place à la plus cordiale gaieté. Un de nos compagnons fit notre joie en nous montrant un saucisson d'un mètre de long, qu'il avait eu la chance d'acheter pour 15 Copek. Il paya cher, du reste, cette avantageuse acquisition, car la nuit même, il réclama à grands cris le docteur et lui donna beaucoup d'ouvrage pendant plusieurs jours.

L'Ile Flottante avançait sans relâche. Arrivés à Kostroma, nous eûmes enfin un peu de temps devant nous pour visiter le Couvent Ipat-

iewsky. C'est là que le Tzar Michel Féodorovitch, s'était réfugié du temps de Boris Godounoff pendant l'invasion des Polonais. Le paysan Ivan Soussannin sauva son Tsar en menant les troupes ennemies dans les méandres d'une forêt marécageuse où les hommes périrent tous de froid et de faim, non sans avoir eu le temps de se venger de leur guide. Glinka devait plus tard choisir cet épisode pour sujet de son Opéra, la *Vie pour le Tsar*, le premier opéra russe.

Un jeune moine, blond et frisé sous sa cape noire, nous mena voir les chapelles et les appartements du Tsar. Il nous montra même, avec un sourire quelque peu sceptique, la lourde porte de fer à laquelle l'orphelin Vania (personnage inventé de toutes pièces par Glinka) vint cogner pour entrer au couvent et pour annoncer au Tsar l'approche des Polonais.

Mais retournons à l'Ile Flottante qui a sa tâche d'art à remplir. Le Concert de Nijni fut d'un grand effet. Quand la Symphonie de Tschaïkowsky arriva à son apogée, une rumeur se fit entendre dans les rangs ; on emporta plusieurs personnes évanouies. Puis ce furent deux jeunes garçons de l'école militaire qui tombèrent, la face livide, tout près de l'orchestre. Il fallut les mener au foyer, où l'on trouva les huit canapés occupés par les premiers évanouis. Nous ne sûmes jamais si c'était là l'effet de la musique, ou de la chaleur accablante de cette soirée ?

Les villes, distantes les unes des autres de plusieurs mille verstes offrent chacune un aspect différent. Kazan, province Russe, depuis trois siècles, porte les indices de le civilisation tartare. Mais la culture s'y est frayé quand même un passage. L'Université y a une très bonne réputation ; une section de la Société Russe de Musique a contribué à y répandre la connaissance et le goût de l'art. Koussevitsky y fut accueilli avec le plus vif enthousiasme.

Lorsque nous quittâmes Kazan, le temps avait changé subitement. Une pluie froide nous fit apprécier le charme de nos bonnes cabines bien chauffées et du Salon, où nous nous rassemblions en cercle intime, pour causer d'art et de musique. Les artistes de l'orchestre, pendant ce temps ne restaient pas oisifs. Ils organisaient une représentation comique pour le soir. M. et Mme Koussevitsky et leurs hôtes reçurent des lettres d'invitation. A la cloche d'appel, on descendit au premier étage du bateau où fut jouée une petite Revue, qui avait naturellement pour sujet les mille faits de la vie commune à bord. Les menus incidents du voyage, les épisodes de nos concerts, tout fut chansonné avec autant de verve que d'esprit.

En remerciement, les artistes furent invités à souper au salon. M. Koussevitsky une serviette au bras, fit lui-même le maître d'hôtel, sa femme se para d'un tablier et d'un bonnet blanc. Leurs hôtes en firent de même et les artistes furent servis avec autant de maladresse que de bonne volonté.

Le déguisement devait nous procurer encore d'autres plaisirs. Un jour ce furent les correspondants étrangers, qui ayant acheté des chemises brodées comme en portent les paysans russes s'y trouvèrent tellement à l'aise qu'ils ne consentaient plus à remettre leur habit noir, sauf pour aller au Concert. Un autre jour, des Tartares étant arrivés à bord avec des marchandises orientales, tout l'orchestre fit affaire avec eux et nous apparut dans les accoutrements les plus fantastiques.

Samara qui se trouve sur le grand chemin de la Sibérie, est une ville d'une certaine importance, un des derniers postes de la civilisation avant les déserts. Elle a des établissements de premier ordre : écoles, asiles, bibliothèque, théatre un édifice nommé Olympia, construit par un particulier, batiment modèle avec une belle salle contenant près de 4000 places distribuées entre le parterre et trois tribunes. L'acoustique y est meilleure pour les effets de force que pour les effets de douceur. C'est là que les concerts Koussevitsky eurent lieu.

Toutes les classes de la ville, depuis les gros personnages jusqu'aux ouvriers étaient représentés dans l'auditoire. Des têtes intelligentes, à la face brûlée décelaient les pionniers de la Russie, souvent hommes d'un haute éducation, arrivés des steppes d'Orenborg ou des Monts Oural, pour entendre cette musique dont ils étaient privés depuis tant d'années. Nous autres, blasés par l'excès même des jouissances artistiques, nous ne pouvons nous faire une idée de leur état d'âme en écoutant cet orchestre modèle. Les jeunes, entraînés par leur enthousiasme, ne cherchaient pas à dissimuler leur émotion. Qui pourrait dire si cette soirée n'a pas été décisive pour beaucoup d'entre eux et n'a pas réveillé en eux une vie intellectuelle et musicale qui risquait de s'y éteindre ?

A Simbirsk nous trouvâmes un auditoire plus recherché, consistant en employés du gouvernement et en gros propriétaires du voisinage. Pendant le concert, l'absence d'un des correspondants étrangers se fit remarquer. Il avait cependant quitté le bateau bien avant les autres, voulant, faire un tour par la ville. Il arriva enfin, exténué, la figure décomposée ; il s'était égaré, avait erré jusqu'à se trouver dans les champs, et

regagnant la ville, ne parlant pas le Russe, n'avait plus su où diriger ses pas ; un cocher de fiacre comprit enfin le mot " musique " et le mena vers un jardin ou brillaient des lampions de toutes les couleurs ; il entre : la Matchiche se fait entendre ; il se sauve et se retrouve encore dans une rue déserte et sombre. Enfin, il vit à une devanture tous les indices d'une pharmacie ; c'est là qu'on comprit son Allemand, et qu'on l'aida à rejoindre sa compagnie. Notre cercle intime s'égaya beaucoup de l'aventure.

La Société Musicale de Saratoff, qui a contribué à répandre la musique dans cette partie de la Russie, est tenue par l'Etat de réorganiser l'école musicale au Conservatoire. Les Concerts Symphoniques, cependant n'ont pu s'y maintenir. L'orchestre de Koussevitsky y fut d'autant plus apprécié à sa valeur.

Notre séjour à Astrakhan fut du plus haut intérêt. Le fleuve, d'une largeur immense, sillonné de bateaux débordants de poissons, ces travailleurs de vingt races différentes, ce mélange de culture et d'état primitif font d'Astrakhan une des places où se joue un extraordinaire et brutal conflit entre l'Europe et l'Asie. L'occasion se présenta de visiter un endroit ou des Kirghises (tribu mongole), venaient de dresser leurs tentes. Ces nomades à la face jaune sont d'un caractère paisible. Les femmes qui venaient chercher de l'eau au Volga se sauvèrent, très effrayées en voyant arriver des blancs. On nous laissa néanmoins entrer dans la Pagode ou nous vîmes quelques échantillons d'art bouddhique.

Le lendemain du dernier Concert à Astrakhan, l'Ile Flottante remporta les voyageurs vers leurs foyers. Ce fut une marche triomphale. Les quatre villes où, de nouveau nous nous arrêtâmes nous reçurent avec des vivats de bienvenue. Mille marques de sympathie, aussi originales que diverses nous furent manifestées : un citoyen de Kazan fit rouler à bord du bateau un tonneau de bière ; un autre y déposa une bonne provision de Kwass ; un pain monstre, d'un goût exquis fut envoyé par une dame enthousiaste.

Je ne parle pas des dîners et soupers, donnés en l'honneur de M. et Mme Koussevitsky.

Les programmes pour les concerts du retour, à Saratoff, Samara, Kazan, Nijni, furent entièrement consacrés aux compositeurs russes Moussorgsky, *la Nuit sur le Mont Chauve ;* Conus, *la Forêt ;* Glinka, *Jota Aragonaise.* Le violoncelliste Rud. Erhlich joua des compositions de Glazounov, et M. Damaev ténor vigoureux, chanta des airs de Gretchaninov et de Rimski.

Le dernier concert eut lieu à Nijni Novgorod, le pays natal de Balakirev. La nouvelle de sa mort venait d'arriver. Après un discours en sa mémoire, la marche funèbre de la IIe Symphonie de Beethoven se fit entendre. Des œuvres de Balakirev furent jouées ; et pour finir, on exécuta *Roméo et Juliette*, de Tschaikowsky que celui-ci avait dédié, dans sa jeunesse, à Balakirev. Ce morceau fut le dernier de la tournée du Volga. L'exécution fut parfaite. Jamais le chef et ses musiciens ne s'étaient mieux compris. Impressionnés par l'idée que leur tâche avait été glorieusement accomplie, ils rendirent avec une réelle maîtrise cette œuvre où l'auteur a déposé le meilleur de son génie.

M. et Mme Koussevitsky organisèrent une fête d'adieu pendant notre dernière journée de navigation. Le bateau fut arrêté. On nous pria de monter sur le pont où Koussevitsky tint un discours plein de chaleur à son orchestre. Les verres se remplirent ; des toasts furent échangés et la fête se termina par des chansons. Des paysans du rivage vinrent présenter des rameaux verts aux artistes, pour les remercier de cette musique, entendue par eux si inopinément le long des rives du Volga. Ces naïfs avaient-ils reconnu par instinct la grande tâche artistique que de vaillants pionniers venaient de remplir vis à vis de leur nation ? En tous cas, ces humbles rameaux ne firent pas moins de plaisir aux artistes que les couronnes de laurier qui eussent été présentées par le plus élégant des auditoires.

Le 27 Mai (10 Juin), nous rentrâmes à Moscou. Koussevitsky avait accompli une œuvre qui à première vue semblait irréalisable ; grand artiste et grand esprit, il ne s'était arrêté à aucun sacrifice matériel. La disposition naturelle du peuple russe pour la musique lui avait fait espérer que son entreprise réveillerait l'amour de l'art dans l'âme de ses compatriotes. Il ne s'était pas trompé : on ne peut voir d'auditoire plus silencieux, plus recueilli et plus enthousiaste que celui qui assista à ses concerts, depuis Tver jusqu'à Astrakhan. L'Ile Flottante et ses passagers ont bien mérité de la Russie, de la musique et de l'Art.

Ellen de Tideböhl.

Les Théatres

L'HEURE ESPAGNOLE. — THÉRÈSE. — LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN.

En confrontant, au tribunal de l'opinion publique Massenet, Debussy et Ravel, l'ironique destin a, sans doute, voulu nous donner une petite leçon d'histoire et nous rappeler l'intérêt que présente l'étude de l'arbre généalogique de notre musique française. S'il est vrai, surtout en art, que rien ne se perd ni ne se crée, n'est-il pas curieux de rechercher comment ont pu s'insérer sur le même tronc les trois rameaux qui portent comme fruits *Hérodiade*, *Pelléas* ou *Daphnis*

et Chloé et par quel miracle de greffe la même sève a pu gonfler des bourgeons si différents. En dépit des insinuations de certains observateurs superficiels trop prompts à dénoncer partout des plagiats imaginaires, il y a, en effet autant d'incompatibilité d'humour entre Concepcion et Saint Sébastien qu'entre Saint Sébastien et Thérèse et, pourtant, qui oserait affirmer qu'un obscur lien n'a pas uni à l'origine trois formules d'art si opposées ? Sans Massenet, Debussy n'aurait pas écrit l'Enfant Prodigue ; sans l'Enfant Prodigue le jeune prix de Rome n'eut point élu la Damoiselle qui devait, après l'initiation du Faune au cours d'un voluptueux après-midi, s'abandonner à la féerie des Nocturnes et nouer des Rondes de Printemps. Sans Debussy, Ravel ne se fut point attardé aux parcs verlainiens où l'on danse des pavanes en l'honneur des infantes défuntes et où l'on s'extasie sur la fantaisie des jeux d'eau avant de découvrir le Miroir qui lui révéla son véritable visage, de se lancer à la poursuite de Gaspard de la Nuit et de devenir le rapsode de l'Espagne.

Le fil d'Ariane qui relie entre eux des états si différents de la sensibilité française est évidemment plus ténu qu'un fil de la vierge ; il existe pourtant et c'est un divertissement subtil que d'en retrouver le mystérieux trajet. Ce divertissement, d'ailleurs, est imprudent ; il peut égarer les âmes simples qui n'ont jamais su discerner la technique de Ravel de celle de Debussy et il convient de ne s'y livrer qu'entre initiés connaissant à fond la règle du jeu. Pour l'instant nous n'avons qu'à enregistrer les résultats des trois manifestations auxquelles ces créateurs viennent d'être amenés simultanément à se livrer en présence de foules enthousiastes, déférentes ou scandalisées.

Le petit acte de Franc-Nohain que Ravel a choisi pour faire ses débuts au théâtre n'a pas paru très spécialement prédestiné à cet honneur. Une partie des spectateurs n'a vu dans l'aventure de la chaude horlogère se consolant avec un déménageur de la frigidité des deux galants qu'elle s'était fait coltiner jusqu'à son lit, qu'un minuscule vaudeville " pornographique " (sic !) tandis que d'autres auditeurs, plus indulgents, ont bien voulu reconnaître que ce lever-de-rideau conçu dans une forme qui pince sans rire et, trop souvent hélas, sans faire rire, dut avoir, au moment de son adolescence, un léger parfum d'humour, vite évaporé, une sorte de " gaîté du diable " promptement enfuie. L'humour, d'ailleurs, n'était pas la véritable vocation de l'adroit ciseleur des Poèmes amorphes ; ce ne fut chez lui qu'un accident de jeunesse. Il suffit de voir aujourd'hui, avec quel sérieux le pupille d'Alphonse Allais se consacre au classement de fiches politiques pour comprendre son vrai tempérament. Et plus d'un de ses amis regrettera toujours l'abandon de ces " Flûtes " dont il jouait en virtuose, en faveur du banal accordéon que tout le monde peut étirer avec un égal succés.

Maurice Ravel a-t-il été bien inspiré en adoptant, pour son premier voyage lyrique, un tel compagnon de route ? Je ne me permettrai pas de l'affirmer. Monsieur Goubin connut les affres du doute au moment d'élever Paul-Louis Courier à la dignité d'un " bon sujet de thèse " ; il se consumait dans l'incertitude et s'en ouvrait fréquemment à Monsieur Bergeret qui était de bon conseil. Il ne

semble pas que le compositeur des *Histoires Naturelles* ait compris toute l'importance d'un telle décision au moment de livrer sa première bataille théâtrale. La situation morale de ce jeune artiste lui crée certains devoirs et lui impose certains scrupules. Très âprement discuté, systématiquement combattu par une bonne partie de la critique, passionnément soutenu par quelques admirateurs fervents, quotidiennement accusé de plagiat et d'impuissance et adulé comme chef d'école et fondateur d'une religion nouvelle, il devait à ses ennemis et à ses amis une profession de foi plus nette, une expérience plus significative, un geste plus décisif, au moment d'aborder le théâtre, c'est-à-dire au moment de prendre contact avec la grande opinion publique et de se classer dans l'histoire de son temps. Car il est bien entendu, en notre vingtième siècle, qu'un acte à l'Opéra Comique a plus d'importance musicale que trois symphonies, dix quatuors, vingt sonates et cent mélodies. Pour ceux qui aiment un peu Ravel, l'*Heure Espagnole* constitue un agréable début ; chez ceux qui l'aiment beaucoup, elle favorise moins l'optimisme.

On éprouve quelque gêne, en effet, à voir dépenser tant de dons musicaux rares et précieux, une ingéniosité artistique inégalable et une science unique, dans une aventure sans portée. Les ravelistes éprouveront, en lisant certains dithyrambes tendant à faire de leur musicien préféré une sorte d'Offenbach transcendant, une irritation plus vive que celle qui leur fut causée par les violentes attaques de ses adversaires habituels. L'*Heure Espagnole* a suscité à l'auteur de l' "*Indifférent*" de dangereux défenseurs.

Insensibles à la prodigieuse quantité de musique, d'excellente musique, mise en œuvre dans cet ouvrage, certains spectateurs qui ont toujours un pavé en bandoulière à la disposition de leurs amis, soulignent déjà dans la partition certains détails extérieurs auxquels ils attachent une importance exagérée et cherchent à décerner à Ravel le diplôme d'humoriste breveté. Et, malheureusement, je ne suis pas certain que le bénéficiaire en prenne ombrage. Comme un Ingres à son archet, l'auteur du *Noël des Jouets*, de la *Pintade* et de l'*Heure Espagnole* tient à sa réputation d'amuseur subtil et doit être disposé à la défendre. Eh bien — et c'est dans ma très profonde admiration pour son talent que je trouve le courage de le lui avouer — nous sommes quelques uns à nourrir pour lui de plus hautaines ambitions et ce n'est pas du tout sur son génie que nous comptons pour ressusciter la vieille gaîté française. Il a mieux à faire qu'à disperser ainsi son effort. Ceux qui estiment — et je suis de ceux-là — que la bienveillante nature a favorisé ce musicien de vertus incomparables, attendent de lui des prouesses rares et supportent impatiemment tout arrêt dans la révolution de son brillant destin. Nous savons depuis *Asie*, depuis ses pièces de piano et surtout depuis *Daphnis et Chloé* que Ravel est un magicien créé pour se mouvoir dans le rêve et dans la féérie. Il sait l'inconnaissable, pétrit l'impondérable, jongle avec les atomes et les ions. Il crée des couleurs et des parfums. Il est peintre, orfèvre et joailler. Qu'il exerce donc tous ces talents prestigieux et laisse à d'autres le soin de provoquer le sourire par de faciles plaisanteries instrumentales, borborygmes de cuivres ou réponses burlesques de contrebasson, effets depuis longtemps catalogués au music-hall où

l'orchestre achève souvent le geste ou la phrase d'un pitre qui, la main sur son cœur, remercie courtoisement Monsieur Honoré de son obligeance. Que nous importe cette rénovation laborieuse du style de l'opéra-buffa lorsque nous nous trouvons en présence d'une page de musique pure, comme celle qui orchestre "le chœur des petites voix" de l'horlogerie, ce prélude délicieux où s'exhale harmonieusement l'âme chantante des choses familières, où s'exaltent et se multiplient tout le mystère puéril et toute la poésie secrète et lointaine des menus organismes d'acier que l'ingéniosité d'un artisan a enrichis d'une voix grêle d'au-delà. C'est en constatant, une fois de plus, la toute-puissance du talisman musical que possède ce suave sorcier qu'on ressent toute la vanité de ses exploits comiques et qu'on ne peut résister au désir de lui chercher querelle, comme je viens de le faire.

On ne peut pas admettre plus volontiers les avantages du récitatif " quasi parlando " dont l'*Heure Espagnole* prétend nous réveler les bienfaits. Ravel a toujours rêvé d'une prosodie musicale restituant exactement le rythme de la parole. Déjà, dans les *Histoires Naturelles*, de curieuses élisions de syllabes muettes, en usage dans le langage familier, avaient stupéfié les chanteuses. Au cours de sa nouvelle œuvre, le compositeur pousse cette recherche jusqu'à ses plus rigoureuses conséquences. La musique épouse les contours mélodiques des mots avec une servilité fatigante, reproduit les intonations verbales avec une humilité excessive. Cette réforme a pour elle la logique la plus indiscutable mais, en art, la crainte de la logique n'est elle pas souvent le commencement de la sagesse ? C'est la logique la plus pure qui a contraint Mr Laparra à supprimer toute musique de sa " *Jota* " : c'est elle qui abolira le théâtre lyrique, le jour où elle pourra développer ses excellents arguments contre cette formule d'art conventionnelle par essence. Au nom de la logique, Ravel enlève à la langue musicale non seulement son internationalisme et son universalité mais sa simple humanité. Il en restreint la signification, la transforme en idiome local et personnel, dont les inflexions n'ont de charme et de sens que pour de seuls initiés. Si la mode de ce décalque musical de la parole se généralisait nous arriverions logiquement à avoir autant de prosodies différentes que de provinces françaises, la courbe mélodique d'une invective marseillaise différant essentiellement de celle d'une apostrophe normande. La musique respectera tellement le galbe du verbe qu'elle aura " l'assent " ! En écoutant un recitatif " quasi parlando " nous saurons immédiatement si un compositeur est toulousain où s'il a vu le jour à Lons-le-Saunier ! C'est ainsi que dans l'*Heure Espagnole*, les familiers de Maurice Ravel retrouvent les intonations quotidiennes de leur ami, certaines accentuations piquantes, certains intervalles caractéristiques : la déclamation en devient, pour eux, particulièrement expressive et amusante mais il faut reconnaitre que ce mode de traduction a une portée vraiment trop restreinte et de trop étroites ambitions. Le procédé du moulage ne semble pas devoir enrichir la déclamation lyrique.

Il est bien entendu que ces objections ne me sont suggérées que par la valeur exceptionnelle de la musique de Ravel et qu'il n'y a rien de commun entre cette énumération de scrupules affectueux et la mauvaise humeur de certains abonnés

de l'Opéra-Comique prets à considérer, avec un mépris protecteur, l'*Heure Espagnole* comme une opérette compliquée. Il est très évident que cette partition demeure une friandise musicale extraordinairement savoureuse et que, depuis " *Pelléas* ", les gourmets de la musique n'avaient pas été à pareille fête. Ce n'est pas dans cette revue qu'il est nécessaire de souligner les mérites techniques d'un parfait musicien à qui nous devons déjà tant de réalisations accomplies. Tout le monde a loué le " métier " étourdissant de ce petit ouvrage et a rendu justice, en particulier, à son orchestration qui est une merveille d'ingéniosité et d'esprit. A l'exception de Jean Périer, splendide d'aisance et de fantaisie, les pensionnaires de Mr Albert Carré ont fait preuve d'une " vis comica " un peu conventionnelle. Mlle Vix et Mr Coulomb, en particulier, ont fait les plus louables mais les plus visibles efforts pour communiquer à leurs personnages une gaîté qui n'habitait point leur cœur.

Le spectacle était complété par la reprise de *Thérèse*, ouvrage vériste et élégiaque, emprunté au répertoire monégasque et immédiatement adopté avec enthousiasme par les abonnés de notre seconde scène lyrique. Quand on a conscience de l'importance historique de Massenet, quand on aime ses délicieuses suites symphoniques qui contiennent une sève musicale si neuve et si abondante, quand on a du respect pour l'apport artistique considérable de ce polygraphe, quand on constate le rôle décisif qu'il a joué dans notre musique nationale, quand on peut s'apercevoir à mille détails fugitifs, de l'exquise sensibilité d'oreille de cet homme qui affecte pourtant de conserver, au milieu de l'évolution contemporaine, une immobilité de paralytique général, on éprouve une stupeur indignée en présence d'une partition du genre de celle-ci. Mais ne nous abandonnons pas aux transports d'une sainte colère. Suivons plutôt l'exemple des fils respectueux de Noé, et, marchant à reculons, jetons pudiquement notre manteau sur cet affligeant spectacle.

Hâtons nous d'ailleurs de porter notre pensée sur un plus digne objet en offrant au *Martyre de Saint-Sébastien* un dévot hommage que les dimensions de cette chronique rendront provisoirement laconique et incomplet. L'effort d'art de d'Annunzio, Bakst et Debussy mérite une étude approfondie et détaillée qu'il sera doux d'écrire à loisir. Cette œuvre étrange, d'un style inconnu, ne rentrant dans aucune catégorie et ne respectant aucune forme, a vraiment un caractère miraculeux : elle possède une force surnaturelle, elle a un secret, elle choisit ses victimes parmi les auditeurs indifférents ou surpris, " du haut ciel, elle fond sur eux, les saisit comme l'aigle foudroyant, et les emporte dans les battements de sa grandeur." Aucune analyse ne décèlera ce magique élément de domination mais tous ceux qui ont suivi de près la trop courte série de ces inoubliables représentations pourront citer des exemples de ce coup de foudre, de cette révélation soudaine semblable à l'illumination divine des conversions, et ne se souviendront pas sans une sorte d'inquiétude rétrospective de ces cas d'hallucination extasiée se déclarant brusquement chez un auditeur et l'obligeant à revenir, chaque soir, contempler l'étonnant prodige. Il n'y eut pas de ferveur collective, on ne retrouva pas les cohortes habituelles des

sagittaires du verbe rare ou de l'harmonie subtile, les debussystes furent troublés et les pelléastres, divisés ; un grand désarroi régna dans les camps intellectuels. Littérateurs et musiciens écrivirent sur le poème et la partition d'effarantes choses dont ils rougiront l'an prochain. Cette œuvre de rêve est tombée au milieu du Tout-Paris " comme ces pierres fulgurales qui sont les messages des nues " et elle s'est évanouie au moment où la foule frivole, après la première stupeur, commençait à ce ressaisir et à s'approcher craintivement. On va maintenant lire le texte flamboyant de d'Annunzio, contempler de près cet extraordinaire monument élevé par un toscan à la gloire de la langue française et déchiffrer la partition, si pure de lignes, si profondément émue et émouvante, si plastique et si astrale en même temps. Et lorsque les exécutions orchestrales de l'hiver prochain auront imposé la rayonnante splendeur de cette musique et donné au public la clef de ce " Paradis " mystérieux qui a déconcerté tant de bonnes âmes du purgatoire parisien, un immense regret se lèvera au cœur de ceux qui n'ont pas su deviner le grand secret ! Et une irrésistible marée de curiosité et de repentir montera jusqu'aux pieds nus de l'admirable artiste qui fut l'archange annonciateur de cette Incarnation, de cette miraculeuse Ida Rubinstein dont chaque geste déplace de la beauté et chaque attitude perpétue une vision d'art impérissable, et la reprise du chef-d'œuvre méconnu sera exigée par tout un peuple émerveillé. Jusque là il est inutile de proclamer le divin enchantement que nous devons à cet ouvrage unique, ce serait se ménager une trop facile victoire : ayons la sagesse de ne pas enfoncer une porte qui, semblable à celle de la caverne d'Hunding, et à celle de la chambre zodiacale, s'ouvrira bientôt, largement, toute seule, au souffle parfumé du jeune printemps !...

EMILE VUILLERMOZ.

Les Concerts

Les Concerts symphoniques font trêve jusqu'à Octobre, ou à peu près, car l'Orchestre Colonne a eu une floraison tardive sous la forme d'un festival Beethoven que dirigea M. Felix von Weingaertner, cappellmeister au geste expressif. Enorme succès personnel pour le chef, ainsi qu'il est de tradition à Paris pour tout personnage étranger, et pour l'orchestre, bien entendu. Par mal d'auditeurs oubliaient qu'ils avaient parlé avec un certain dédain quinze jours auparavant des artistes de M. Pierné. Nul n'est prophète... M. Enesco, M. Sauer et Mlle Bréval ont eu leur part des applaudissements aux dernières séances.

Ne quittons M. Weingaertner chef d'orchestre que pour le retrouver comme compositeur de lieder. En une séance qu'il leur consacre salle Gaveau et où il accompagne au piano Mlle Lucile Marcel, il en fit entendre un bon nombre, nous causant peu d'émotions nouvelles, mais ne nous ennuyant pas. Musique mélodique, agréable, sans orginalité, accompagnements ayant rarement du caractère. On en redemanda plusieurs.

Deux séances de la Société Nationale, dont une avec orchestre, et très copieuse. La deuxième symphonie de M. Witkowski est complexe et longue. On l'entendait pour la première fois et il faudrait plusieurs auditions pour débrouiller ce réseau sonore, d'autant qu'on

ne donnait aucune indication au programme. Le procédé est le même que dans la première symphonie du maître lyonnais, même recherche de rythmes et de sonorités. L'andante qui se relie au finale est intéressant par l'emploi obstiné et berçant des harpes et par un motif fugué bien traité au quatuor. Une Esquisse symphonique, la voix du large, de M. Le Flem est assez heureusement développée ; la fantaisie pastorale de M. Henri Mulet a de la variété et le piano y est employé ingénieusement dans l'orchestre. Des mélodies de M. M. de Lioncourt, Serieyx, Canteloube de Malaret et Grovlez nous avons retenu de fort jolies intentions d'orchestre.

A la séance précédente, Cerdana pour piano, de M. Deodat de Séverac, un trio correctement écrit de M. Jean Cras et des pièces d'orgue trop pittoresques de M. Jacob, firent la nouveauté. Cerdana est une œuvre très espagnole, au bon sens du mot, exempte de ces énervants rythmes de danses où pendant trop longtemps on a vu toute la musique de là bas. On applaudit beaucoup ces quatre morceaux et M. Ricardo Vines qui les interpréta à merveille.

La Société Musicale Indépendante a eu une curieuse initiative. Pour soustraire son public à l'influence des idées préconçues, pour assurer plus de justice et d'impartialité à l'applaudissement, elle a tenu secrets les noms des auteurs inscrits à son treizième concert. Les auditeurs étaient invités à remplir des bulletins pour signaler les personnalités musicales qu'ils penseraient avoir reconnues. Cette séance fut extrêmement curieuse. Le public était, à la vérité, un peu nerveux : ce mystère, la sourde inquiétude de manifester trop ostensiblement un enthousiasme ou un mépris que la publication ultérieure des noms exacts pourrait rendre ridicules créaient une atmosphère de méfiance. Les critiques avaient découvert les plus pressants motifs de rester chez eux ce soir là. Et ce que prévoyaient malicieusement les organisateurs arriva. M. Leo Sachs fut pris pour Schumann, M. Inghelbrecht pour Debussy et M. Maurice Ravel, idole des abonnés de la maison, fut honteusement conspué ! La publication des votes et du programme officiel couvrit de confusion les manifestants les plus expansifs ! Il y a un profond enseignement à retirer de cette étrange aventure, dont on nous promet la périodicité, et il ne serait pas inutile d'en tirer d'édifiantes conclusions. En attendant il convient de louer la très musicale interprétation de Mme de Lestang, venue de Lyon pour défendre une mélodie de Mariotte, la conscience artistique de Mlle Vallin, et le succès de l'excellent Gresse, de Devriés et du Quartette Vocal de Paris.

L'ode Funèbre, le Défi de Phœbus et de Pan et le Concerto de piano en fa min. (M. Cortot) formèrent le dernier programme de l'année à la Société Bach. Bonne exécution — parfaite même de la part de M. Cortot. On eut plaisir à entendre Melle Marcella Pregi qui n'avait pas paru aux concerts depuis longtemps.

M. Expert, toujours érudit, infatigable et profondément artiste, nous donna ce mois ci, aux deux pôles de la musique, des mélodies de la seconde moitié du XIXe siècle, italiennes, russes et françaises, à l'Opéra Comique, et ses excellents Chanteurs de la Renaissance, rue d'Athènes. Je ne vous apprendrai rien en disant que la musique du XVIe est plus jeune que l'autre. Il y a quelques années on était encore dépaysé en présence de Le Jeune, Costeley, Janequin. Maintenant le public est conquis, il comprend, il applaudit. C'est ainsi que l'ensemble Vocal Spoel, de la Haye, eut également à la fin d'Avril un réel et juste succès à la Salle Gaveau. (Ne l'avions-nous pas oublié dans la revue du mois dernier ?) Nous trouvons encore M. Expert à l'Ecole des Hautes études sociales avec une série de concerts de musique française-contemporaine. Celui du 11 Mai (Saint Saens) nous fit applaudir le quatuor Luquin, très homogène, M. et Mme de Lausnay, Melle Bonnard.

Sous le patronage de Mozart et de Haydn, M. Jean Huré a fondé une société de musique de chambre et d'orchestre qui vient de donner cinq séances excellentes, car on y entendit des choses exquises et trop oubliées comme trois sérénades de Mozart, sa sonate pour orgue et

orchestre, un concerto de Haendel et le Stabat de Pergolèse. Parmi les solistes, Mmes Litvinne et Skarbek, M. M. Joseph Bonnet et Casella.

Voici encore une initiative bien artistique et elle n'étonnera pas venant de la délicate cantatrice qu'est Mme Marie Mockel. Après une conférence de M. J. J. Olivier sur Mme Dugazon et son répertoire, Mme Mockel dit et chante avec un goût exquis toute une série d'œuvrettes de Gretry, de Monsigny, de Dalayrac, de Philidor, de Nicolo, comme devait les chanter et les dire l'artiste dont le nom est inséparable de notre opéra-comique français.

Nous avons parlé plusieurs fois du Pax Quatuor et de Mme Muller de Beaupré qui y ajoute son beau talent de pianiste. Sa dernière séance fut composée d'œuvres de Franck et de Saint Saens.

E. Sauer par O. Boehler.

(le quatuor à cordes, la 1re sonate de violoncelle et le septuor avec trompette). Non moins bonne séance à la vénérable société des Concerts de Chant classique (fondation Beaulieu) à laquelle M. Pierné donne une nouvelle vigueur. On y entendit des œuvres classiques intelligemment jouées. La Société Chorale d'Amateurs (fondation Guillot de Sainbris), presque du même age, donna également une bonne séance avec les Chœurs de Hulda, de Franck, et Autour de la Crèche, de M. Jean Hubert.

Nous avons dû en avril aux chanteurs de concert, comme on dit en Allemagne, plusieurs intéressantes soirées. Nommons d'abord ceux dont les programmes instructifs ont sagement laissé la virtuosité au second plan. C'est ainsi que Mlle Hélène Luquiens nous a révélé toute une série de lieder Allemands contemporains. On connait si mal à Paris Hugo Wolf, Max Reger, Mahler et même Richard Strauss ! M. Landormy préfaça cette audition d'une conférence où il distribua judicieusement les louanges et les critiques à ces auteurs, estimant en particulier que Mahler manqua d'émotion, de personnalité et d'ordre dans les idées musicales, Mlle Luquiens eut comme d'habitude un succès d'artiste et de jolie femme, ce qui n'est pas toujours le cas. Un quintette de M. Pfitzner a paru un peu long. Dans la même pensée didactique, Mlle Veluard a continué son histoire illustrée de la musique de piano par un choix d'œuvres "à programme". Ce genre fut de toutes les époques. Les folies Françaises de Couperin, les "sonates bibliques" de Kuhnau sont les précurseurs du Carnaval de Schumann, d'Yvonne en visite d'Albeniz, de l'Epithalame de M. Albert Groz. C'est amusant, mais il n'en faut pas abuser. Nous n'avons pu assister qu'à la première séance de M. Joachim Nin, à la Schola ; elle fut exquise. Peu de pianistes comprennent et font comprendre la musique française du XVIIIe comme M. Nin. C'est un merveilleux virtuose, mais il sait accommoder sa technique toute moderne à ces délicieux petits riens. M. Blanco Recio joua dans le même esprit des sonates de violon de Senaillé, Leclair et Guignon. Il faut enfin citer M. Engel et Mme Engel Bathori qui, l'autre soir, avant la première de l'Opéra Comique, chantèrent l'heure Espagnole, de M. Ravel, et le Couronnement de Poppée, de Monteverde, devant des invités heureux d'une telle aubaine. Il y a bien quelques différences, n'est ce pas ? dans les moyens expressifs de ces deux œuvres, mais le souci le l'expression réelle y est le même, et ce fut un intéressant

rapprochement. Et quelle interprétation précise et intelligente tant de M. et Mme Engel que de leurs partenaires.

Nous oubliions une séance d'œuvres de Bourgault-Ducoudray avec conférence de M. A. de Lassus, à la Société Artistique de l'Ouest où le souvenir de cet artiste érudit et convaincu fut dignement célébré par le quatuor Duttenhofer, Mmes Bleuzet et Mellot-Joubert, M. Paulet. Par une pieuse pensée pour la mémoire de Guilmant, son maître, M. Joseph Bonnet fit entendre à St-Eustache plusieurs de ses meilleures œuvres d'orgue, nous rappelant les séances intimes du Trocadéro ou de Meudon, où l'excellent homme et le sincère et probe artiste se montraient tout entiers. Enfin, le 26 mai, au Lyceum — ce cercle féminin où on ne s'occupe que d'art et de littérature — on fêta M. Paul Vidal, très vivant. Un chœur de voix de femmes dirigé par M. Maxime Thomas, Mlle Gilquin, Veillard soprani, Mlle Charny, à la belle voix de contralto chantèrent, accompagnés par lui, un choix de ses œuvres. Nous fimes répéter deux charmantes mélodies, Décembre à Paris et Le plus doux chemin, que Mlle Charny chanta fort bien.

Le premier concert de Mme de Wieniawska nous fit vivement regretter que le second n'eut pas lieu, car elle est certainement une des meilleures interprètes de lieder que nous ayons entendues. Elle fut accompagnée au clavecin par Mme Landowska et au piano par M. Casella. Excusez du peu ! Nous faisons tous nos vœux pour le prochain et entier rétablisblissement de cette artiste qui est parmi les mieux douées et les plus délicates qui se trouvent à Paris en ce moment.

Voici encore des cantatrices de mérite, Mlle de Febrer au beau soprano, Mlle Germaine Sanderson, interprète très distinguée de Fauré, Mlle de Stœcklin qui eut dans des œuvres du même maître d'excellentes intentions ; Mlle Hoffmann très agréable concertsaegnerin Allemande, Mlle de Nocker qui eut mérité plus nombreuse assistance.

M. M. Ysaye et Pugno ont terminé, en Mai, leurs triomphales soirées, avec le concours de M. Hollman, l'éminent violoncelliste, dans des œuvres de Saint-Saens, et de M. M. Monteux et Pollain, dans des œuvres de Schumann, de Brahms et de Franck. Non moins triomphateurs furent M. Kreisler, rappelé, fêté, obligé d'ajouter à son programme M. Barozzi au talent puissant et varié, Melle Morhange au jeu très féminin et élégant. Il est difficile de classer des violoncellistes excellents comme Mme Caponsacchi, et M. M. André Hekking. La première a un jeu d'une remarquable netteté : elle a joué quatre sonates intéressantes et peu connues, de Marcello, de W. de Tesch, de J. B. Breval et de M. de Dohnanyi. Nous applaudimes M. Hekking dans trois séances de musique de chambre ou l'exécution fut parfaite. Elle devait l'etre avec des artistes comme M. Lucien Wurmser et M. Mimart.

L'alto, qu'on joue enfin comme instrument de concert, eut un protagoniste en M. Neuberth qui a une belle sonorité, rappelant celle de M. Debroux, mais qui avait élaboré un programme si copieux qu'il ne put le terminer. M. Neuberth jouait un alto Allemand d'une dimension très anormale. Est ce un avantage ?

Nous sommes maintenant aux prises avec les pianistes — et pas les moindres — M. Léon Delafosse dans ses œuvres pour piano et orchestre, souvent intéressantes, M. Marcian Thalberg dans des pages de Liszt et d'autres, M. Victor Gilles, interprète tout à fait bon de Chopin, ce qui est plus rare qu'on ne pense, M. Henri Schiedenhelm, talent souple et varié, M. Sliwinski au jeu très pur, très sobre et au phrasé remarquable, Mlle Thérèse Valabrègue qui donna une agréable séance chez Erard, M. Vecsei, pianiste hongrois de valeur, Mlle Yvonne Delevoye, Mme Jane Mortier qui joua et se joua du Debussy, Mlle Bertha Weill, M. Paul Schramm, dont les deux programmes furent d'un grand interêt. Nous en oublions, et combien ! Mais comment les entendre tous ?

F. Guérillot.

REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

L'HEURE ESPAGNOLE

Le Temps

Il n'est rien de moins lyrique que le livret de l'Heure Espagnole. Ce vaudeville grivois, d'originalité médiocre, de style tantôt plat et tantôt prétentieux, convient fort mal à la musique. M. Ravel l'a pourtant choisi, non pour y semer quelques couplets, comme on eût avec raison fait au temps de nos pères, mais pour le mettre en musique tout entier, avec l'application la plus industrieuse et le sérieux le plus tendu. M. Ravel veut produire le comique musical par l'unique moyen de l'humour, ou d'une certaine ironie froide et guindée qu'il pense être de l'humour. Son comique précieux, sec et raide n'a pas un moment de laisser-aller et de liberté ; il garde toujours un sourire pincé, une attitude composée, un petit air supérieur et figé qui chassent toute gaieté et détruisent toute animation. Ses personnages manquent de vie et d'âme autant qu'il est possible ; ce sont des automates, des poupées mécaniques, d'ailleurs fort ingénieusement agencées et façonnées, qui vont et viennent, font des gestes, parlent, chantent, mais ne donnent pas un instant l'impression de la spontanéité, ni l'idée qu'elles sont vivantes. La déclamation même que leur prête M. Ravel, déclamation bizarrement appuyée, compassée, gourmée, où l'on retrouve quelques inflexions et intervalles habituels à *Pelléas*, mais sans rien de la fluidité, de la vivacité et de la souplesse propres au discours musical de M. Debussy, déclamation qui fait songer à celle de *Pelléas* répétée par un phonographe dont le mouvement serait excessivement ralenti, cette déclamation accroît leur ressemblance avec des automates parlants et chantants. Tout en eux est glacé et glacial ; et tout est petit, menu, étroit, étriqué : la stature, la démarche, les gestes, la parole même et son accent. Ce sont des poupées d'étagère ou les figurines d'une horloge à musique.... La personnalité de M. Ravel s'affirme et se définit plus clairement qu'elle n'avait encore fait. Que pour la matière musicale qu'il emploie, pour les suites d'accords et les recherches d'harmonie qui lui sont coutumières, M. Ravel doive beaucoup à M. Debussy, c'est un fait manifeste. Mais l'âme de sa musique et de son art est absolument différente. M. Debussy est tout sensibilité ; M. Ravel tout insensibilité. Où M. Ravel a paru uniquement debussyste, c'est dans des pièces où il a fait de la musique pittoresque, parce que n'ayant pas de sensibilité personnelle, il empruntait, en même temps que les procédés techniques, la sensibilité d'autrui. Mais dans une œuvre telle que l'*Heure espagnole*, ou encore dans des pièces telles que les *Histoires naturelles*, d'où tout sentiment est absent, la nature originale de M. Ravel apparaît, et son insensibilité ingénieuse et subtile lui fait une personnalité.

PIERRE LALO.

LE JOURNAL

M. Maurice Ravel est, dit-on, un chef d'école ; je crois que cette assertion est un peu risquée. Certes, M. Ravel a beaucoup de talent, et son art a parfois une séduction singulière. Mais il n'est pas donné à chacun de le pratiquer. Il faut connaître admirablement la musique pour en méconnaître à ce point les lois ; il faut, pour la disloquer aussi galamment, en savoir l'anatomie muscle par muscle : la technique de M. Ravel est une sorte de jiu-jitsu transcendant... M. Ravel a tramé en points inégaux et en employant à dessein des colorations discordantes, dont l'assemblage est souvent harmonieux, une musique qui, à en croire ses thuriféraires, ne procède pas de M. Debussy, mais qui, vous pouvez m'en croire également, procède encore moins de Pergolèse et de Cimarosa, dont M. Ravel voudrait, paraît-il, ressusciter le génie. Sur cette symphonie savamment cacophonique, M. Ravel, qui est observateur et ironique, — peut-être un peu trop ironique, — a déterminé avec clairvoyance et noté avec minutie la parole des personnages. Malheureusement, cette notation n'est pas toujours observée par les interprètes, et leurs incorrections de mesure produisent parfois des consonances que M. Ravel n'avait pas voulues... L'impression générale est étrange, et je ne jurerais pas qu'elle fût absolument joyeuse. Pour ma part, ce que j'ai préféré dans la partition, ce sont certaines éclaircies où se révèle une nature musicale abondante et diatonique, que M. Ravel s'efforce soigneusement de dissimuler et qui triomphera de ses efforts. J'apprécie beaucoup la musique actuelle de M. Ravel, mais j'admirerai entièrement, je le sens, sa musique future.

REYNALDO HAHN.

Le Gaulois

Jadis un musicien eût tiré de cette facétie un vaudeville mêlé d'ariettes comme *Le Sourd ou l'Auberge pleine*. Il semblerait possible d'en faire, aujourd'hui, la thèse de quelque folle opérette, riche de bouffonnerie. M. Maurice Ravel, artiste de l'école avancée, a cru devoir noter exactement la déclamation du dialogue et dérouler ses scènes sur un dessous d'harmonies compliquées, infiniment chromatiques avec des idées hâchées menu et une instrumentation fort ingénieuse. Beaucoup de détails sont très curieux et amusants, surtout dans la partie purement pittoresque ou imitative. Malheureusement, il n'y a point accord entre le poème et la partition, et la gaieté de la pièce est par trop étouffée sous l'appareil musical. Les deux éléments sont, pour ainsi dire, en contradiction.

LOUIS DE FOURCAUD.

L'ÉCHO DE PARIS

Franc-Nohain sait rimer ou assonancer des vers qui ont leur musique propre.

Cette musique propre, le musicien, M. Maurice Ravel, s'est efforcé de ne pas la détruire. Il a presque tout à fait réussi. Sa déclamation notée est aussi près du langage que possible. Sur sa partition, il a écrit lui-même, et à juste titre :

" C'est presque tout le temps le *quasi parlando* du récitatif bouffe italien. "

A ce mérite, il faut ajouter la très capiteuse, la très pimentée séduction de l'orchestre. Les musiciens et les dilettantes admireront la virtuosité de M. Ravel à trouver d'étranges et cocasses échantillonnages sonores. Si certains écrivains mettent de l'esprit dans la façon de faire jouer les mots, ce musicien en met beaucoup dans sa manière de frotter les timbres les uns contre les autres. Il y a là un raffinement que Huysmans n'aurait pas manqué de signaler dans une page d'*A Rebours*.

ADOLPHE BOSCHOT.

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Le Gaulois

La partie musicale m'a paru superbe, d'une orchestration de belle richesse et de grande virtuosité. L'auteur tire un beau parti des instruments dont il dispose. Ses moindres supports, dans le drame, ont une réelle valeur, et il y a des chœurs, des chants lointains et mystérieux qui sont d'un grand charme.

FÉLIX DUQUESNEL.

Le Temps

M. Debussy a écrit pour le *Martyre de Saint-Sébastien* une considérable partition de musique de scène... Ne croyez pas que je pense du mal de la musique de *Saint Sébastien*. J'en pense grand bien. Cette musique est fort bonne... Le *Saint Sébastien* de M. d'Annunzio, et l'art de M. d'Annunzio lui-même n'ont rien de commun avec l'art et la nature de M. Debussy. De son propre mouvement, il semble bien que jamais M. Debussy n'aurait choisi ce *Saint Sébastien* pour le mettre en musique... Dans la partition entière, il est bien peu de moments où l'on sente que sa musique sort du fond même du drame. Le plus souvent, elle se borne à évoquer des sensations de milieu et d'atmosphère, soit qu'elle nous ouvre la chambre mystérieuse où siègent les magiciennes, soit qu'elle chante et pleure la mort d'Adonis. Lorsqu'elle prend plus directement part à l'action, par exemple lorsqu'elle accompagne la danse de Saint Sébastien, sur les charbons ardents, elle manque quelque peu de signification et de force ; elle n'est qu'un *scherzo* agréable, mais superficiel..... M. Debussy n'a jamais possédé, ni sans doute jamais cherché à posséder l'art de la forte architecture musicale ; il n'a jamais créé des constructions fermement assises, ni de régulières ordonnances apparentes. Mais il a une sensibilité si vive et si harmonieuse tout ensemble, que dans les moments où elle est émue, elle communique aux œuvres qu'elle inspire une unité intime de sentiment et d'impression ; unité qu'on aurait peine à définir, à expliquer et à démontrer, mais unité à la fois évidente et secrète, insaisissable et indissoluble, qui circule à travers sa musique comme le sang, et dont on subit sans le comprendre clairement le subtil empire. Rien de pareil dans les morceaux dont est composé *Saint Sébastien*... La partition de *Saint Sébastien* contient peu d'idées musicales véritablement significatives, décisives, et qui s'imposent. Au temps de *Pelléas*, les adversaires de l'œuvre avaient coutume de déclarer " qu'il n'y avait pas d'idées là-dedans ", ou tout au plus des idées de trois notes. Soit. Mais ces idées de trois notes étaient si profondément, si inséparablement unies à la situation, à l'émotion des personnages, qu'elles étaient des êtres musicaux particuliers, frémissants, vivants. Chacune d'elles avait son accent et son expression ; on ne pouvait n'y pas prendre garde ni les oublier. Ici, les thèmes sont quelquefois plus longs ; et même un ou deux d'entre eux s'expriment par des formules mélodiques assez fâcheuses. Mais aucun n'a ce caractère d'intime union avec l'essence du drame... Ces observations diverses ne me privent d'ailleurs pas de trouver grand plaisir à entendre la partition nouvelle de M. Debussy. Je la goûte fort dans son ensemble ; elle ne contient guère qu'un seul morceau pour lequel je n'aie point d'inclination du tout : c'est le chœur final, vaste ensemble palestrinien par moments, par moments coupé d'effusions mélodiques et instrumentales, plus banales et plus à grand effet qu'on ne les voudrait dans un ouvrage de M. Debussy ; et l'on est surpris que M. Debussy ait écrit cela. Mais ce morceau excepté, la valeur de son œuvre est incontestable.

PIERRE LALO.

LE FIGARO

La musique ajoute à l'œuvre de d'Annunzio une saveur qu'on n'avait peut-être pas encore goûtée. Pour la première fois, dans le mélodrame, elle s'unit intimement au poème, s'identifie à lui, l'exalte, le prolonge, sans que son intervention, une seule fois, modifie l'atmosphère autrement que pour la rendre plus pénétrante. Les quatre préludes qu'a composés M. Debussy, ses soli, compteront sans doute parmi ses pages les plus achevées. Il a su trouvre pour *Saint Sébastien*, sans un instant pasticher des formes anciennes, les accents lyriques simples et simplement émouvants qui convenaient. L'écriture de son orchestre, l'étagement des voix dans les chœurs, la manière dont il en ménage les entrées, leur douceur et leur éclat, leur rythme, leur force et leur effacement, constituent une œuvre qui se suffit à elle-même et contient sa propre raison et sa propre beauté.

ROBERT BRUSSEL.

LE JOURNAL

Parmi les traits qui caractérisent l'illustre personnalité musicale de M. Claude Debussy, on ne remarque, ce me semble, ni l'abondante expansion du verbe, ni l'exaltation sereine du cœur, et ceux-là mêmes qui professent envers cet éminent artiste une admiration intransigeante ne sauraient, je pense, nier que le *pectus* ne lui fasse un peu défaut. Aussi pouvait-on se demander si, dans son lagage original et pénétrant, mais perpétuellement saccadé, inquiet, comme à la recherche d'un filon émotif qu'il rencontre souvent pour le reperdre presque aussitôt, et à la faveur d'une veine mélodique pleine de vertus grisantes, mais dont l'épanchement s'effectue par filtration lente et rare, à la façon de certaines essences précieuses, pouvait-on, dis-je, se demander si l'auteur de *Pelléas* parviendrait à rendre avec bonheur les divines angoisses et les déchirantes mais radieuses voluptés de la Grâce.

Je n'oserais affirmer qu'il y soit parvenu. Si la musique de *Saint Sébastien* m'a, paru interessante chaque fois qu'elle avait pour mission de déterminer une atmosphère équivoque ou lugubre, elle m'a je l'avoue, profondément déçu dans les passages de douloureuse allégresse et d'extatique ferveur. Outre qu'à ces moments-là elle offre, par sa réserve native, un disparate flagrant avec l'éloquence flamboyante et le lumineux délire de M. d'Annunzio, cette musique manque singulièrement de continuité, de largueur et de force. Sollicités en tous sens par des sonorités curieuses, par des recherches continuelles d'agencement et d'harmonie, l'esprit et l'oreille aspirent avidement à quelque chose de plus profond, de plus simple, de plus émouvant, à quelque chose, enfin, qui vienne du cœur. A la fin du drame, alors que le Paradis s'ouvre en une gloire d'or des chœurs d'anges se font entendre ; ils

sont heurtés, instables, pleins d'intonations dissonantes et produisent une impression d'anxiété fort éloignée de la béatitude céleste ou, du moins, de l'idée qu'on s'en fait, jusqu'au moment où ils éclatent en une courte péroraison dont le diatonisme barbare est d'un beau caractère, mais dont la brusquerie déconcerte.

REYNALDO HAHN.

L'ÉCHO DE PARIS

Mais la musique de M. Claude Debussy est très belle et profonde.

FRANÇOIS DE NION.

Le Matin

La musique du *Martyre de saint Sébastien* compte, je crois, au nombre des plus belles qu'ait écrites M. Claude Debussy. Elle frappe, tout d'abord, par sa clarté, sa sérénité et sa force. On dit qu'elle fut composée dans un laps de temps assez court. Faut-il attribuer à cela le caractère de franchise, de netteté qui lui donne un si haut prix ? Peu importe. Elle n'a jamais d'ailleurs le laisser aller d'une improvisation. Elle semble profondément pensée et facilement réalisée. Différente, en un certain sens, de celles que son auteur a déjà conçues, elle n'abdique cependant rien de ce qui constitue la personnalité de celui-ci. On y retrouve la gamme par tons entiers des œuvres précédentes. On y découvre aussi tantôt une largeur de sentiment, tantôt une simplicité de moyens dignes de remarque et de louange.

Ce que l'on doit noter également, c'est la place considérable que les voix y occupent. Jusqu'à présent, l'art de M. Debussy avait été surtout instrumental. Là, il est principalement choral et il atteint à une puissance très nouvelle. Chaque acte comporte des ensembles supérieurement construits, pleins d'effets saisissants et curieux. Aux hurlements sauvages de la foule sont opposés des chants d'une pureté singulière. Les cris d'émerveillement des chrétiens devant le miracle de la flèche montant au ciel, la déploration des femmes à la mort de Sébastien, le vaste et magnifique *alleluia* final méritent d'être admirés sans réserves. On ne saurait traduire mieux qu'en ces pages frémissantes la douleur et la joie. Et lorsque la Vierge Marie, émue tendrement de l'éternelle angoisse humaine, murmure son lied mystique, c'est un instant de rare délice. Malgré cela, l'orchestre, n'est pas à proprement parler sacrifié. Il a ses minutes heureuses. Des préludes hiératiques et fantastiques, religieux et voluptueux, des fanfares éclatantes, des danses vives complètent cette partition dont il me plait de constater la valeur et d'annoncer le succès.

ALFRED BRUNEAU.

L'Éclair

M. Claude Debussy a écrit pour accompagner cet ouvrage une partition où se retrouvent ses dons coutumiers, si originaux et si séduisants : mais cette musique de scène n'a pas de grands développements ni une extrême importance. Les chœurs de la fin sont très beaux et d'un très pur sentiment religieux.

PAUL SOUDAY.

LA LIBERTÉ

Les auteurs s'en sont tenus à cette forme haïssable, vraiment anti-artistique, qui mêle la musique au langage parlé. Et ici la musique, en même temps qu'elle saisit le premier plan dès qu'elle apparaît, demeure, dans l'ensemble, noyée sous le débordement inconcevable du Verbe. Ajoutez qu'il y a en elle une simplicité, une concision, une clarté sereine, une émotion surtout, intime et contenue, une totale absence de rhétorique, qui s'accordent aussi peu que possible avec les caractères de ce Verbe. Nous avons retrouvé là les plus belles qualités de M. Debussy, celles qu'on avait pu croire en péril dans les œuvres postérieures à *Pelléas* : et nous les avons retrouvées avec une précision mélodique, avec une ampleur de souffle et une fermeté de sonorité et d'accent que nous ne lui avions pas encore connues. Je ne saurais, sans plus de réflexion, vous parler en détail d'une partition si importante. J'en garde la sensation d'une des plus belles choses que M. Debussy ait écrites. Malgré la somptuosité du coloris et l'imagination rare et merveilleusement diverse des combinaisons instrumentales, le sentiment reste, dans les parties essentielles, tout intérieur et d'une pureté rare. Et c'est au sentiment de *Parsifal* — si différents que soient le sentiment et le style — que fait plusieurs fois songer, dans l'extase ou dans la douleur, le sentiment du *Martyre de Saint Sébastien*.

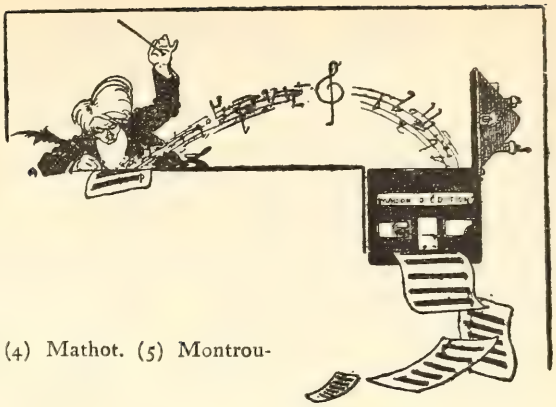
GASTON CARRAUD.

JOURNAL DES DÉBATS
POLITIQUES ET LITTÉRAIRES

M. Debussy s'est efforcé d'écrire " son songe musical avec le plus complet détachement de lui-même ", en composant sa musique " exactement comme si elle lui eût été demandée pour une église ". Il se peut, mais son goût pour la musique décorative, pour l'illustration d'un texte ou d'un sujet par des timbres et des rythmes l'a entraîné quand même et c'est peut-être pour le Concile des faux dieux, pour la comparution de Sébastien devant l'Empereur que le " mystique " qu'il aurait voulu devenir a su trouver les accents les plus éloquents, les plus personnels, dans les hymnes païens aussi bien que dans la peinture de la Passion mimée par Sébastien ou dans la mort de celui-ci, enseveli sous des fleurs, comme Adonis. Si ce tableau nous a particulièrement frappé par le charme et la variété de l'expression musicale, par sa force dramatique aussi, ce n'est pas à dire pour cela que la grâce imprécise, la sensibilité suave et la poésie vaporeuse qui semblent être les qualités propres de M. Debussy ne se retrouvent pas ailleurs, mais il est visible que l'auteur, " écrivant comme pour une église ", a cherché à donner plus de cohésion, plus d'ampleur à sa musique, à moins éparpiller les sonorités, à s'imposer un plan plus précis, à suivre en plus d'un passage et spécialement dans les pages vocales, qui sont nombreuses, une ligne mélodique mieux déterminée : écoutez plutôt, pour en bien juger, le grand *Alleluia* final. Et de ces tendances, de ces tentatives qui paraissent nouvelles de sa part, qu'est-il résulté ? Une partition qui témoigne d'un curieux effort, mais où l'auteur semble se contraindre et ne plus écrire sous la libre dictée de l'inspiration, soit qu'il ait dû exécuter à la hâte un travail pressé, soit que la musique religieuse ou simplement mystique exalte modérément son imagination.

ADOLPHE JULLIEN.

L'Édition Musicale



(1) Demets. (2) Durand. (3) Office musical. (4) Mathot. (5) Montrougienne. (6) Heugel. (7) Schuberthausverlag.

* voix moyennes.

** existe en deux tons.

*** voix élevées.

Ne soyons pas trop indulgents pour la musique vocale : le morceau de chant bénéficie de bien des facilités : il peut être médiocre, il est rarement intolérable ; et certains auteurs de bien mince envergure y trouvent une occasion de briller à peu de frais. Lisez *l'Immortelle tendresse* de **Mel Bonis** (1), (*) ou le *Cœur Virginal* de **H. Fleury,** (1), (*). Quelques passages assez heureusement traités y donnent l'illusion de l'habileté, sinon du talent. *Le Printemps*, d'**Edouard Bron** (1), (**) débute avec un lyrisme frénétique, dont l'intensité ne parvient à s'accroitre : pourquoi ne pas exposer le thème principal avec un peu plus de sérénité ? Nous arrivons à des œuvres plus fouillées, et de plus haut style, avec *La Danse au bord du Lac*, de **Marcel Labey,** (2), (***) et *Dans la brume argentée*, de **Gustave Samazeuilh,** (2), (*). Voilà des accompagnements que bien des gens ne manqueront pas de déclarer indéchiffrables. Il y a moins de savoir faire et plus de simplicité dans les *Six Pièces à chanter*, de **Louis Delune,** (3). L'une d'elles, La Délaissée, rappelle les meilleures productions des grands romantiques allemands. **M. Louis Aubert** musicien subtil, sait graduer ses effets avec la science la plus raffinée. Son *Odelette* (2), (**) sur des paroles d'Henri de Régnier, est un modèle de déclamation expressive... **M. Chansarel** est toujours un de nos plus habiles mélodistes. Il enveloppe d'une atmosphère de poignante mélancolie le beau sonnet d'Albert Samain, *Ressouvenance* (1) (*) puis il s'attaque au dangereux honneur de récrire un *Clair de Lune* sur les paroles déjà rendues illustres par Fauré. L'*agréable Leçon*, d'Albert Samain, qui pour d'autres eut été le prétexte à quelque pastiche du XVIIIe Siècle, lui inspire quelques pages, heureusement dénuées de toutes prétentions au style ancien et du coloris le plus séduisant.

Pour les amateurs de musique d'ensemble, voilà *deux chansons à quatre voix* sans accompagnement, de **Jacques Pillois,** (4) : la seconde est une Ronde à danser sur des Thèmes bretons, amusant exemple de ce que peut devenir un motif populaire entre les mains d'un musicien ingénieux et homme de goût.

Les *Douze Chansons pour les Enfants*, de **Charles Neveu** (5), (*) n'ont ni la franchise, ni la carrure, ni aucune des qualités requises pour se graver dans de jeunes mémoires ; du reste, elles ne plairont pas davantage aux grandes personnes. Il vaudrait beaucoup mieux donner aux enfants les Mélodies populaires des Provinces de France, recueillies par Julien Tiersot (6), si les paroles n'en étaient pas quelquefois un peu scabreuses pour eux ; remarquons que la mélodie populaire reste toujours jeune, tandis que le musicien de profession, en voulant être simple, devient vulgaire et en voulant être enfant, devient nigaud.

V. P.

LES AMIS DE LA MUSIQUE

La grande saison qui a pris, depuis quelques années, l'habitude de s'établir à Paris au printemps, a débuté sous les auspices de notre Société, par un grand festival consacré à Beethoven et dirigé par M. Félix Weingartner. Quatre concerts, auquels il fut nécessaire d'ajouter une audition supplémentaire, ont permis à l'étonnant Kapellmeister de faire entendre, aux *Amis de la Musique* d'abord, à un public d'amateurs ensuite la série des neuf symphonies. A cet austère programme deux concertos étaient joints, l'un exécuté au piano par Émil Sauer, l'autre au violon par G. Enesco.

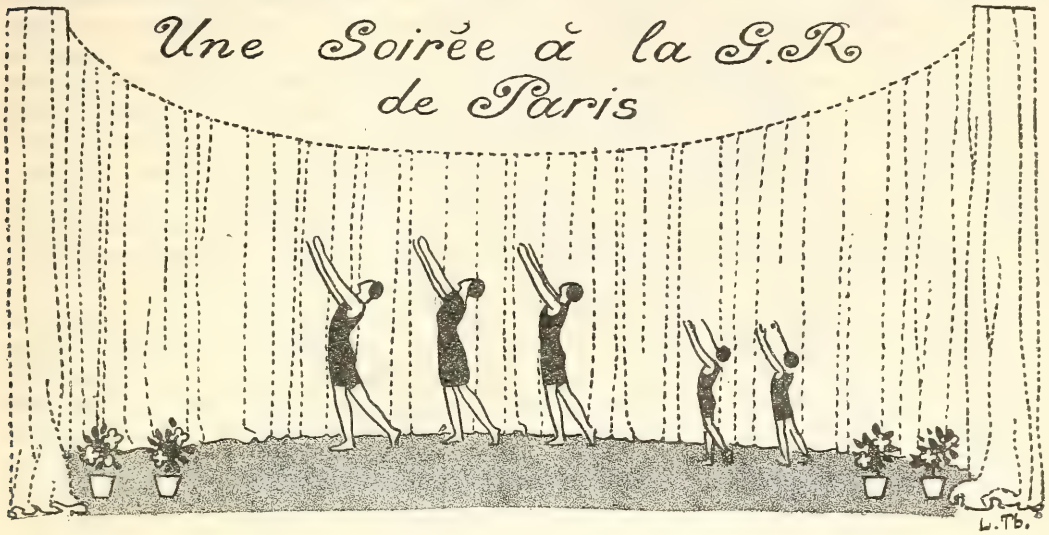
Environ trois cents *Amis* s'étaient fait inscrire pour assister aux répétitions de ce festival, où seuls les membres de notre société avaient le privilège d'être admis, et, dans la pénombre de la vaste salle du Chatelet, tous ceux qui aiment encore le " vieux sourd " ont pu goûter en paix des joies silencieuses, que nos concerts leur offrent bien rarement. Car, c'est tout autre chose d'assister, spectateur banal, à une audition publique dans une salle aveuglante de lumière, ou bien de pouvoir s'isoler dans le mystère d'une répétition, et de voir l'œuvre prendre vie peu à peu, le chef s'emparer de l'orchestre, et la réalité sonore jaillir de ce contact magique !

M. Weingartner est un merveilleux chirurgien, personne mieux que lui, ne sait débarasser une œuvre de son embonpoint fatal. Ces neuf symphonies, qui d'habitude s'étirent mollement dans la tiédeur de nos salles, prennent tout à coup, sous sa baguette, une vigueur nerveuse qui les rend méconnaissables. L'orchestre Colonne lui-même, si pacifique, en tressaille et retrouve une discipline, une cohésion vraiment triomphantes. Les chœurs de l'*Association du Chant Choral* clament avec fureur la Neuvième sous l'œil vigilant de leur Président, M. d'Estournelles de Constant. Il y a de l'électricité dans l'air. Il a suffi pour tout cela de quelques ondulations d'une main gauche, de quelques gestes précis de la main droite, et d'une volonté humaine qui tient du prodige.

* * *

La dernière *promenade* des Amis de la musique eut lieu le mercredi 17 mai à 10 heures et demie à l'Opéra. Grâce à la haute protection de M. le Sous Sécrétaire d'Etat aux beaux Arts et à l'obligeance de M.M. Messager et Broussan, les *Amis*, guidés par le très aimable Administrateur de céans M. Gabion, ont pu, durant deux heures circuler dans *l'opéra inconnu*. Des sous-sols jusqu'aux combles la promenade nous conduisit alertement à travers un dédale de couloirs et d'escaliers. Ici, ce fut la machinerie électrique, et son jeu de rhéostats, affolant de complexité. Puis les coulisses, la scène avec son décor de Roméo, dans lequel les *Amis* eurent peine à se retenir d'entonner un chœur. Puis la salle (éclairée) spectacle nouveau pour des amateurs qui siègent généralement de l'autre côté du plateau, puis encore la bibliothèque, où l'éminent Conservateur, Charles Malherbe, huché sur une table, harangua les *Amis* et leur rappela combien le Musée, et les Archives de l'opéra sont accueillants aux travailleurs bénévoles. Puis enfin le foyer de la danse, où nous eûmes la surprise d'une répétition ; Mlle Zambelli, surveillée par Mme Rosita Maury nous montra, sur des airs du ballet d'Hamlet, les graces de ses entrechats et le travail préparatoire que réclame l'art d'une étoile. Le tout se termina par une ascension générale vers les loges d'en haut où la petite classe ne s'attendait rien moins qu'à notre envahissement et les Amis se firent un plaisir d'effaroucher les plus aimables des rats en gaze blanche.

Variétés



Personne n'ignore plus aujourd'hui l'*Ecole de gymnastique rythmique.* Tous nos lecteurs se souviennent encore de l'article pénétrant que M. Daubresse consacrait ici même dernièrement à cette institution, déjà nationale. Et cependant, bien malin qui pourrait dire au juste ce qu'est la G. R., où elle tend, où elle nous mène ! Est-ce de la musique, est-ce un sport, est-ce de l'innervation plastique, est-ce la forme supérieure du ballet de l'avenir ? Est-ce un plaisir égoïste, réservé à ceux qui s'y livrent, une religion du mouvement semblable à celle des Derviches, ou bien un spectacle de beauté destiné à émouvoir les adeptes de la danse et les admirateurs des tableaux vivants ?

C'est tout cela, et encore bien d'autres choses que la G. R. troublante, presque paradoxale, et bien faite pour captiver l'âme multiple, apostolique de cet admirable Celte, de ce foudroyant Jean d'Udine !

Là-bas, devant le décor pâle d'une salle méticuleusement claire un soir du mois dernier, nous fûmes conviés par le Maître à suivre les démonstrations et les réalisations de la G. R. sous une forme à la fois pédagogique, littéraire et artistique. Heureux les cent vingts privilégiés qui purent contempler ces évolutions d'abord scolastiques puis, de plus en plus transcendantes, en leur langage intrigué, et enfin véritablement dignes des plus hautes formes de l'Art ! Et ce ne fut pas une des moindres singularités de cette soirée que la présentation de ces jeux plastiques et de leurs tendances par le causeur subtil qui dirige l'Ecole de l'Avenue des Ternes ! Jean d'Udine tantôt grave, appuyé sur le piano, tantôt communiquant au clavier l'agitation d'un rythme tyrannique, tantôt imposant et debout, le bâton du commandement à la main, d'Udine qui donne aux goûts la rigueur des principes, et qui se joue à la fois des principes et des goûts, d'Udine l'agent provocateur de la critique musicale nous a montré une fois de plus la mesure

Copyright by S. I. M. 15 *juin* 1911.

de son irrésistible pouvoir de persuasion. Ce qu'il nous dit, et ce qu'il nous fit voir, comment pourrais-je hélas ! en offrir la simple idée à ceux qui ne furent pas là ?

L'art des synesthésies rythmiques et plastiques relève avant tout de l'intuition. Et c'est vers cette intuition que nous a guidé d'Udine avec un sens complet du public parisien auquel il avait à faire. Sa causerie, pour nous conquérir à ce que nous allions regarder, nous a désarmés, d'abord. En écoutant cette parole brève, et qui se glissait en nous, je me représentais quelque ouvreuse du vestiaire esthétique nous enlevant à tous, de gré ou de force, l'appareil inutile de nos objections, et nous dépouillant de nos préjugés. Chacun se laissa faire et un quintette d'élèves (tous maîtres déjà) fit son entrée pour nous révéler le langage établi la G. R. Car c'est un langage complexe entre tous que celui de ces corps, de ces bras et de ces jambes ! Nos yeux sont si peu habitués à voir ce que nos oreilles entendent, que le rythme oculaire a quelque chose d'effarant au premier abord. On voudrait arrêter cette polyrythmie, faire épeler ces mots, dont le sens change à tout instant, interrompre cette griserie de la volonté. On dirait une mystérieuse opération mathématique, composée de fractions chorégraphiques dont les bras seraient les numérateurs et les jambes les dénominateurs !

Mais à peine avons-nous saisi les éléments de la G. R. que le spectacle s'élève, et, sur la musique de la charmante *Suite* de Borodine, le quintette plastique se met à évoluer en pleine liberté. Mme d'Udine, qui est la G. R. personnifiée, deux jeunes filles, l'une bondissante et botticellienne, l'autre calme et contenue, un grand diable singulier, et enfin l'incomparable Thévenaz, viennent se prosterner à terre et profiler sur le sol les cinq blancheurs de leurs nuques, pendant que résonne " *Au couvent* ". La *Suite* russe déroule ses morceaux, les poses se succèdent, et de telle manière que toutes les réalités sonores offertes à nos oreilles, trouvent leurs équivalents dans les mouvements présentés à nos yeux. Le jeu est à la fois intelligible pour celui qui observe et directement sensible à celui qui ne réfléchit pas. Peut-être manque-t-il un peu de cette sensualité que semble, selon moi, réclamer la danse plastique. Mais sa chasteté tendue convient à la G. R., et prouve en sa faveur. N'est-il pas vrai?

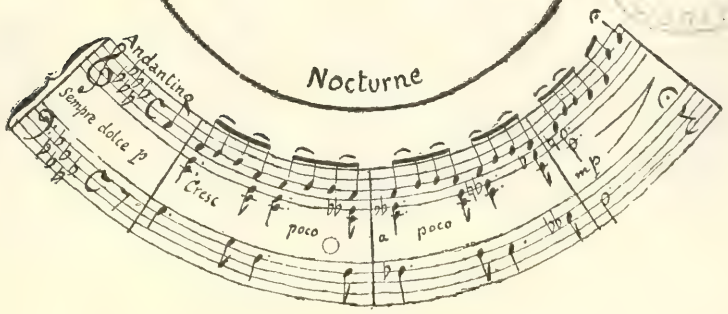
Les petites robes bleues et les jerseys noirs ont disparu. Il nous reste une émotion, et le souvenir de quelques heures troublées par une vision dont notre esprit ne peut rendre compte à notre imagination. Tout nous attire ici vers la réalisation immédiate, vers la pratique. C'est le caractère très spécial de ce spectacle d'être pour ainsi dire tout chargé de prosélytisme inconscient. Il faut l'avouer : On ne contemple pas la G. R. ; on s'y adonne. Et en vérité ne serait-ce pas une foi nouvelle, un évangile de la volonté, une forme moderne de l'innervation sentimentale ! Que de choses se pressentent derrière ces ébats de quelques jeunes corps, derrière la ligne rouge ponctuée de camélias blancs, qui séparait l'autre soir les initiés des profanes?

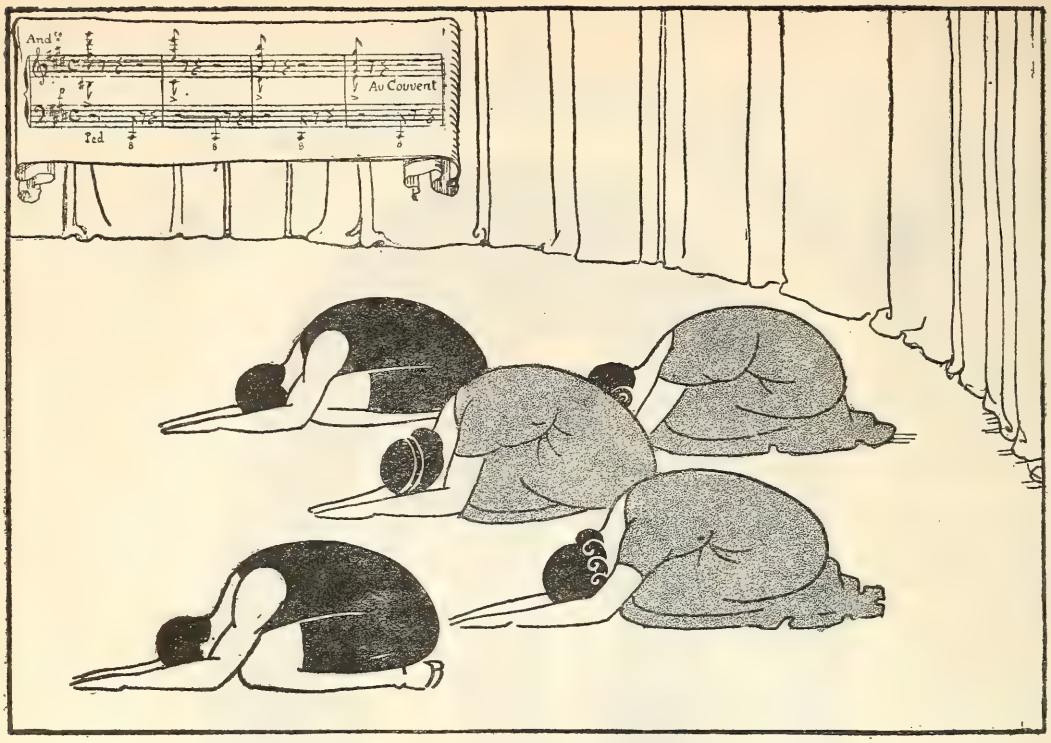
H. L.

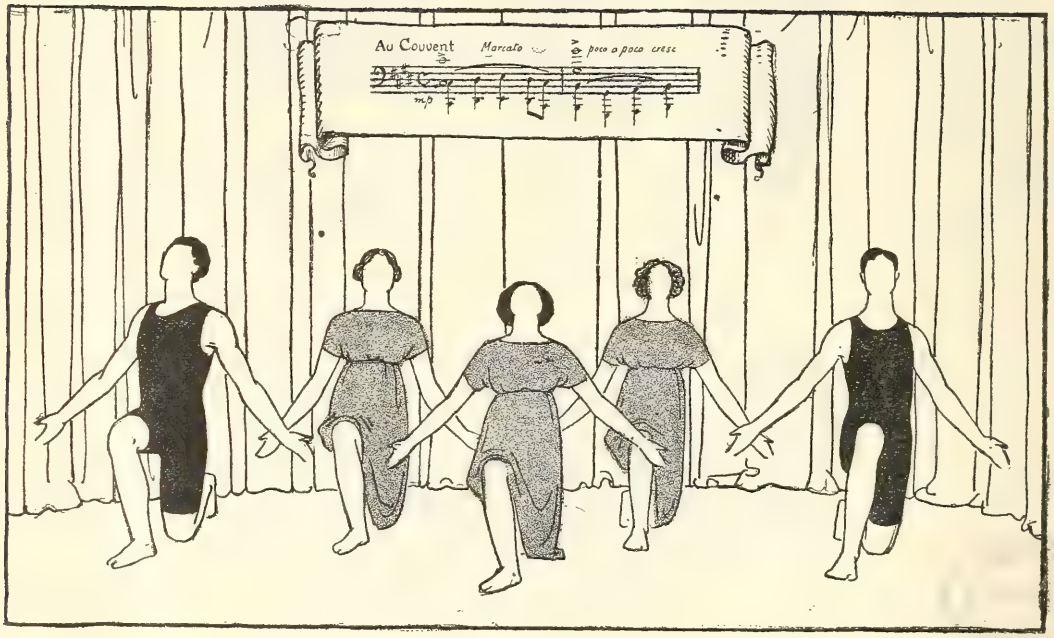
Croquis de L. Thevenaz.

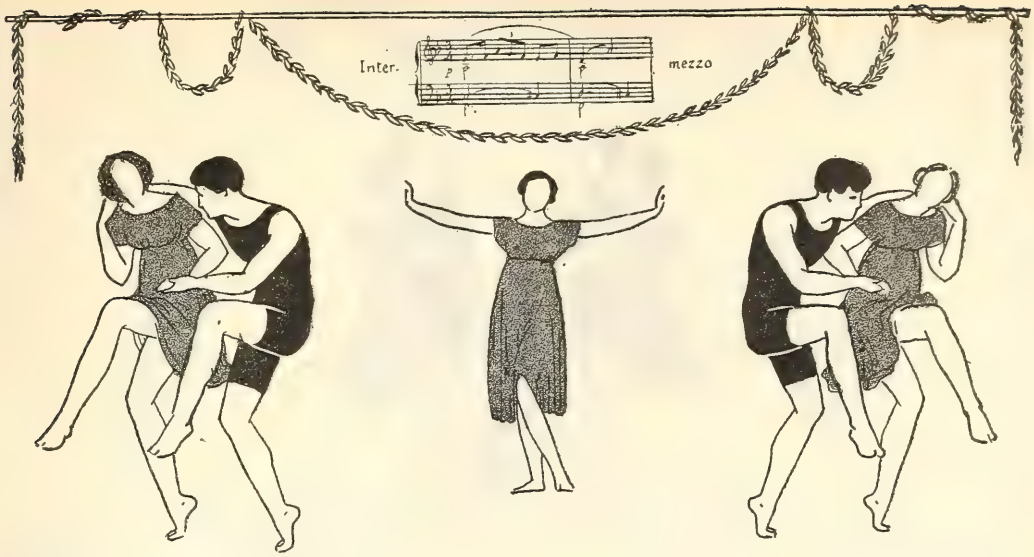
Petite Suite de A. Borodine

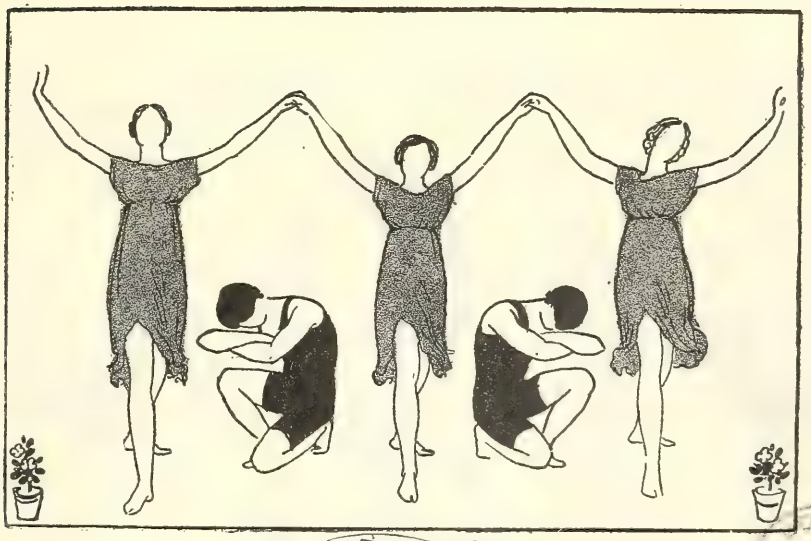
Nocturne

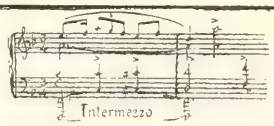



And°
Au Couvent
Ped

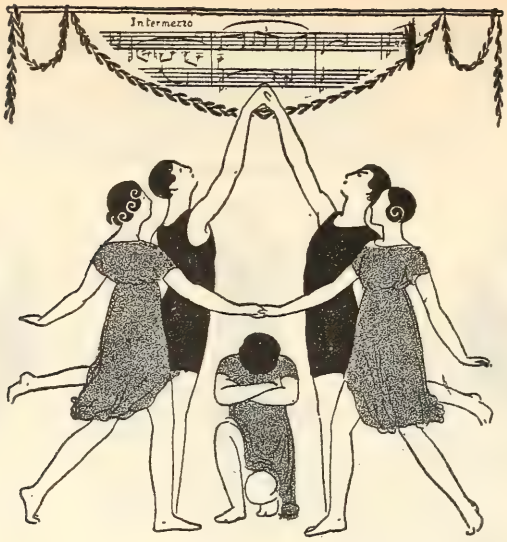

Au Couvent
Marcato
poco a poco crese
mp



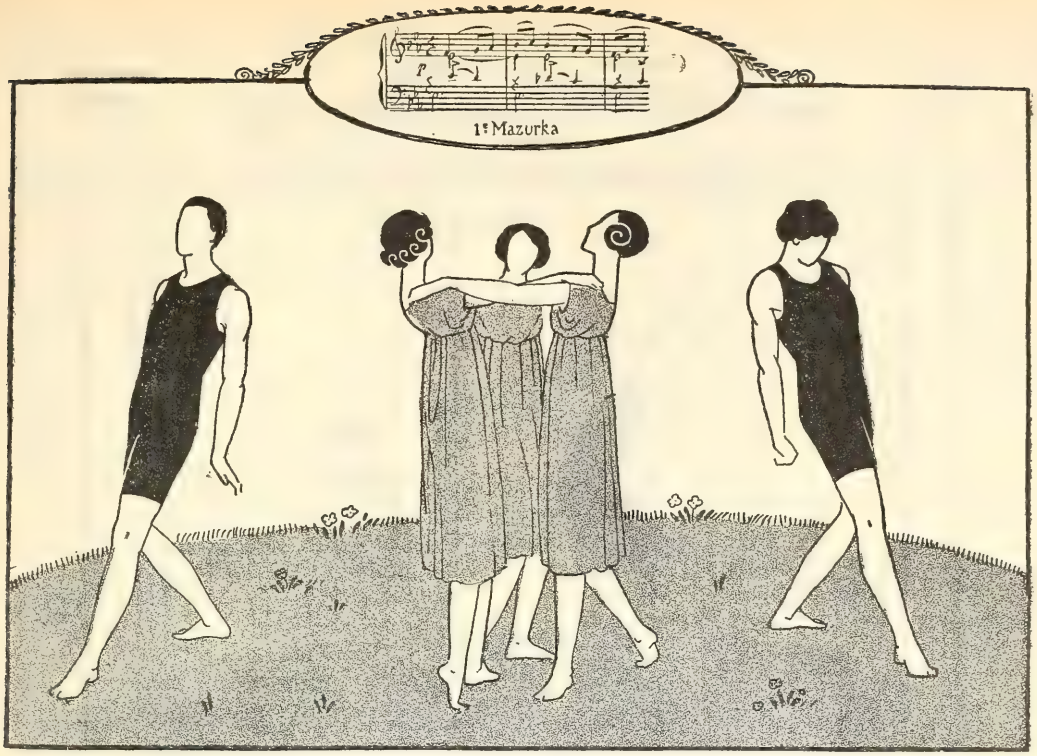


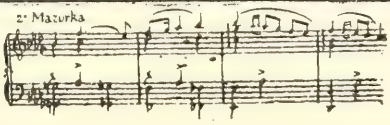


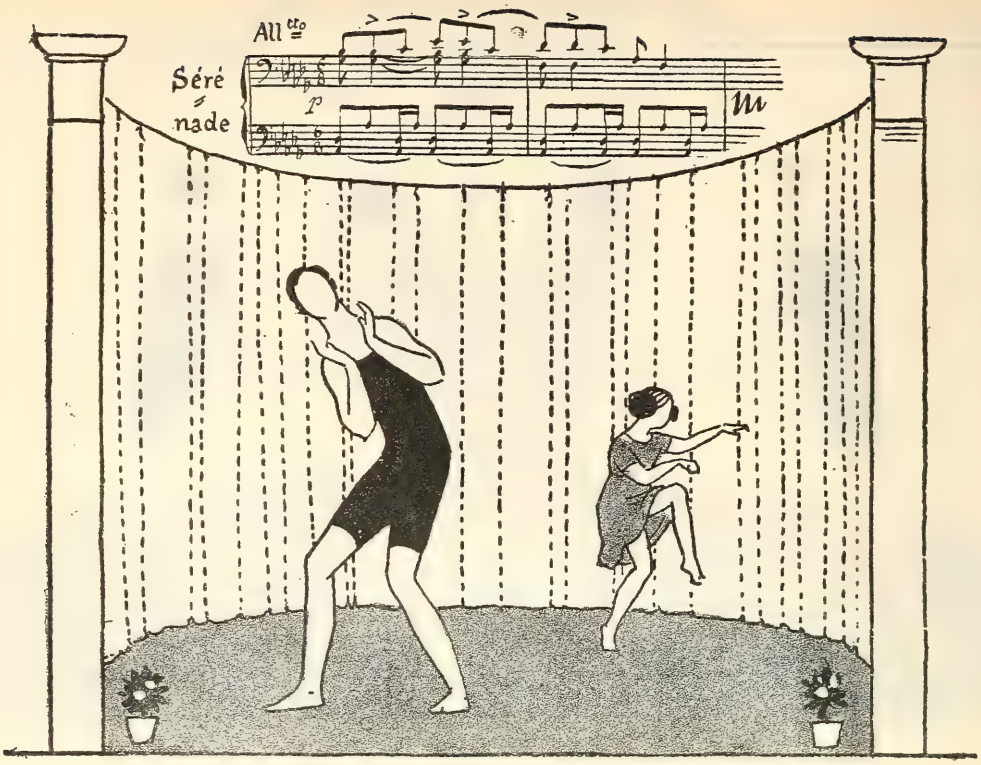
BOSTON PUBLIC LIBRARY

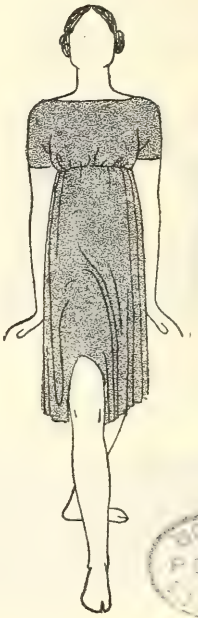

Intermezzo

Intermezzo


1e Mazurka


2e Mazurka





BOSTON PUBLIC LIBRARY

L. Thevenaz.

Virtuoses et Musiciens [1]

Le 5 Ventose an X Bernard Sarrette lisait à l'assemblée Générale des Membres du Conservatoire, une longue épître intitulée : " Observations sur l'état de la Musique en France."

Je ne citerai point en son entier cette " lecture " que l'on peut consulter à la Bibliothèque du Conservatoire et que Monsieur Constant Pierre a ajoutée à sa remarquable étude sur " Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire." J'en relèverai seulement le passage suivant servant de commentaire à sa proposition de " Création d'Ecoles de Musique dans les grandes villes de France :

" En créant ces Ecoles, on réunirait le triple avantage :

" 1° De remplacer avec une grande économie et d'une manière infiniment plus fructueuse " les moyens si imparfaits d'instruction musicale qui existaient autrefois ;

" 2° De créer, avec un système d'enseignement d'autant préférable à celui des cathédrales " qu'il serait complet, une école de chant qui pourrait par la suite rivaliser celles d'Italie ;

" 3° *De nous rendre indépendants des Ecoles allemandes, où jusqu'à l'époque de la fondation du* " *Conservatoire, on a été obligé de puiser les musiciens instrumentistes employés dans les régiments et* " *les spectacles.*"

Certes, nous n'avons plus besoin de puiser nos musiciens instrumentistes dans les Ecoles allemandes ; depuis 1802 nous avons fait des progrès et nous produisons des musiciens instrumentistes, nous en produisons même beaucoup trop ; tous nos orchestres en sont remplis, et le surplus ne peut être utilement employé. Il serait préférable de produire moins de " musiciens instrumentistes " et davantage " d'Instrumentistes musiciens. "

Il semblerait que tous ces éléments, s'ils étaient de qualité suffisante, devraient trouver leur emploi dans les grands orchestres d'Angleterre et d'Amérique où les situations sont enviables au regard des appointements offerts ; mais l'Etranger ne veut point de ces éléments inoccupés chez nous, il les juge insuffisants, et les chefs d'Orchestre d'Amérique s'en vont chercher en Allemagne ce que nous devrions pouvoir leur fournir.

J'ai dit plus haut que nous fournissons des " Musiciens instrumentistes ". A l'époque de la création du Conservatoire, créer des " musiciens instrumentistes " c'est à dire, connaissant parfaitement tous les secrets de leur instrument était le but cherché. Il ne semblait point nécessaire que l'instrumentiste exercé dût, parallèlement à l'étude de son instrument, chercher à acquérir une musicalité que l'état de la musique, encore assez simple à ce moment, n'exigeait pas nécessaire.

Or, l'évolution de la musique exige de la part des instrumentistes une musicalité complète, et ce n'est plus des musiciens instrumentistes que le Conservatoire doit former, mais bien des instrumentistes *musiciens.*

Je me suis promis d'exposer en cette étude les moyens propres à obtenir ce résultat, surtout en ce qui concerne les classes de violon.

L'enseignement du Violon, qui, à la fondation du Conservatoire était fait par trois professeurs, comporte actuellement 6 classes : Deux classes préparatoires (20 élèves) ; quatre classes supérieures (40 élèves) ; proportion illogique, en ce sens qu'elle détourne complètement de son but l'idée qui présida, à la création du Conservatoire.

[1] Suite de l'article paru dans le n° du 15 Février.

" En décrétant la formation du Conservatoire, la Convention nationale a voulu que, " centre de l'art, ce grand établissement renfermât des moyens assez étendus et assez complets " *pour former* les artistes nécessaires à la solennité des fêtes et au théâtre dont l'influence est si " importante au progrès et à la direction du bon goût. "

Ainsi parlait Bernard Sarrette en son discours d'Ouverture du Conservatoire, le 22 octobre 1796.

Il était bien question de " former " des artistes.

Or, le Conservatoire, en ses classes de violon " ne forme pas " des artistes, puisque, sur 40 élèves que comportent les classes supérieures, les trois-quarts n'ont point fait leurs études préparatoires au Conservatoire. La proportion des places prises par des élèves n'appartenant pas aux Conservatoires de Paris et de Province est trop importante, et il serait plus logique d'avoir trois classes préparatoires et trois classes supérieures comportant pour chacune de ces classes, dix élèves. Le nombre des places laissées libres en classe supérieure par les élèves des classes préparatoires n'ayant pas les dispositions nécessaires pour continuer leurs études, serait suffisant pour accueillir les quelques éléments remarquables qui, pour diverses raisons, n'auraient pu se présenter en temps voulu aux examens d'admission des classes préparatoires.

L'enseignement des classes supérieures de Violon est complété (?) par deux classes d'ensemble et une classe d'Orchestre. Pour suivre les cours des classes d'ensemble et d'orchestre, il faut que l'Elève ait déjà obtenu une récompense, ce qui, en principe, ne lui permet de suivre ces classes que pendant trois ans, le règlement prévoyant cinq années d'études en classe supérieure avec obligation d'une récompense à la fin de la deuxième année pour pouvoir parfaire les études au cours des trois années qui suivent. Ce n'est donc que pendant ces trois dernières années qu'un élève d'aptitudes moyennes peut être initié aux secrets de l'exécution de la musique d'ensemble ; — et il se produit ce fait que plus un Elève a de dispositions pour le " Violon ", moins longtemps il pourra suivre les cours des classes d'ensemble.

En effet, si un Elève obtient, la première année de Concours, un 2e accessit, la seconde un 1er accessit et la troisième un Premier prix, ce qui est assez fréquent, il n'aura suivi les cours des classes d'ensemble et d'orchestre que pendant deux ans. Il est vrai que tout Premier prix de Violon, a le droit de suivre les cours d'ensemble pendant une année encore après sa sortie du Conservatoire ; mais la plupart d'entre eux se dispensent de ce qu'ils considèrent comme une corvée embarrassante.

Il serait beaucoup plus logique que tout élève admis dans une classe supérieure de Violon soit mis dans l'obligation de suivre le cours d'ensemble, dès son admission ; et la classe d'orchestre dès la seconde année de sa présence en classe supérieure de Violon, avec un minimum de présence de trois années à chacun de ces Cours.

* * *

Ici se pose une grosse question : celle des concours publics de la fin d'année.

Leur suppression s'impose !

Ces concours publics avaient été créés à une époque où le Conservatoire devait, pour sa vitalité, et pour justifier des sacrifices d'argent faits par l'Etat, prouver " publiquement " la légitimité de ces sacrifices. Depuis longtemps le Conservatoire a fait la preuve de son utilité ; les concours publics ne sont plus maintenant nécessaires, et leur suppression serait, par tous les éléments intéressés, accueillie favorablement. Le concours public, surtout en ce qui concerne la question qui nous occupe, ne peut donner aux concurrents toutes les garanties de justice et d'équité auxquelles il est en droit d'attendre. Non que je veuille dire que les Membres du Jury

ne donnent leur sanction en toute conscience et en toute équité ; mais il se produit depuis plusieurs années entre le public admis à ces Concours et le Jury, des conflits si graves, que l'appréhension du retour de pareils faits fausse fatalement les décisions du Jury ; le Public (qui se trompe singulièrement sur le but de sa présence en faisant fonction de Jury) influe, par son attitude, sur les décisions du Jury qui devrait statuer, non seulement sur l'exécution publique, mais encore sur les " notes scolaires " résultant des études de chacun des concurrents en chacune des classes de Violon, d'ensemble et d'orchestre.

Je sais bien que depuis l'intelligente direction de M. Gabriel Fauré, ces notes entrent quelque peu en ligne de compte dans l'attribution des récompenses et que le principe des " notes scolaires " est établi, mais il ne porte actuellement, en réalité que sur les notes scolaires des " classes de Violon " et le public qui n'est pas mis au courant de la valeur de chacun des concurrents en ce qui concerne les " notes scolaires " ne peut comprendre les jugements émis par le Jury ; la sanction lui semble toujours manquer d'équité, et il en résulte ce fait qu'il semble réellement injuste pour être d'accord avec le Public, de faire état de notes de musicalité dans un " Concours public " qui, à priori, semble ne devoir être qu'un " Concours de Violon." Et comme d'autre part il ne devrait pas être accordé de récompense à un bon violoniste dont la musicalité est insuffisante, il serait beaucoup plus logique de supprimer complètement le concours de Violon pour le remplacer par un examen général qui entraînerait l'attribution de récompenses dont la valeur serait certainement plus grande et plus appréciée des concurrents.

* * *

Je citerai ici un fragment du discours de Bernard Sarrette :

" Sous le rapport de l'étude, le règlement doit préparer des routes faciles aux modes de " l'enseignement, recevoir l'élève à l'école primaire de la musique, et le conduire avec précau- " tion, en suivant le développement de ses facultés intellectuelles, au centre de l'étude, ensuite, " par émulation et encouragement, aux portes de la célébrité. Le règlement doit enfin établir " des classes indispensables *à l'entendement musical et au complément de l'étude*, dans lesquelles la " théorie de l'art et ses rapports avec les mathématiques, la poétique et l'historique y seront " traités. "

l'Historique !

Demandez à un élève de Violon quelques notes sur Mendelssohn, dont il joue le Concerto ; sur Gavinies dont les études font partie de la progression actuellement en honneur au Conservatoire ? Il sera tout a fait incapable de vous répondre. Et pourtant, il y a, au Conservatoire, un cours de l'histoire de la Musique, mais on n'y voit guère d'élèves-violonistes.

La Théorie de l'Art ! !

Un élève des classes préparatoires de Violon est actuellement obligé de suivre les cours de solfège. Il passe, après l'obtention d'une première médaille de Violon en classe supérieure ; à ce moment se termineront ses études théoriques de la musique. Il sera toujours assez " musicien " pour déchiffrer l'inutile lecture à vue des concours publics.

Il devrait y avoir obligation, pour les élèves-violonistes, de suivre un cours de solfège pendant leur présence aux classes préparatoires, et un cours d'harmonie pendant les trois premiers années de présence en classes supérieures.

* * *

Autre question bien plus grave encore en ce sens qu'elle traite de l'instruction générale des élèves-violonistes : Les classes préparatoires prévoient l'admission des élèves à partir de l'âge de 9 ans ; mais attendu que pour être admis dans ces classes il faut avoir déjà fait trois années au moins d'études préliminaires, et qu'à ces études il a fallu consacrer plusieurs heures chaque jour, l'instruction générale a été complètement négligée ; et l'on voit actuellement ce spectacle affligeant de jeunes gens sortant du Conservatoire, possédant une certaine valeur comme Violonistes mais d'une nullité complète en ce qui concerne leur Instruction. Là encore, le Conservatoire devrait exiger d'eux qu'ils complètent, parallèlement à leurs études musicales, leur Instruction dont ils devraient justifier par la production d'un certificat d'études primaires.

En résumé, voici notre proposition, telle qu'elle m'apparait devoir donner des résultats appréciables :

1° Suppression du concours de Violon ; le remplacer par un examen entraînant l'attribution de notes d'aptitudes à différents degrés. L'inutile concours public se trouve de ce fait, heureusement supprimé.

2° Tout élève admis en classe préparatoire devra suivre un cours de solfège et y obtenir, au moins une seconde médaille, au cours des 3 années de présence en classe préparatoire de Violon.

3° Pour être admis en classe supérieure de Violon, le postulant devra justifier d'une seconde médaille de solfège ou subir un examen justifiant de connaissances théoriques équivalentes, à celles actuellement exigées pour l'attribution d'une seconde médaille de solfège.

4° Dès son admission en classe supérieure de Violon, chaque élève devra suivre les cours suivants :

Classe supérieure de Violon : 3 cours par quinzaine.

Classe d'Harmonie : 1 cours par semaine.

Classe d'ensemble : 1 cours par semaine.

Classe d'orchestre : 1 cours par semaine, (ce cours sera suivi à partir de la seconde année de présence en classe supérieure de Violon.)

Cours d'histoire de la musique : 1 cours par semaine.

5° Examen annuel pour chacun de ces cours avec attribution de notes d'examen permettant d'accorder aux élèves selon leurs aptitudes générales des récompenses qui pourraient être divisées en plusieurs catégories.

Je reviendrai sur cette question d'attribution de récompenses et sur la manière dont elles pourraient être divisées.

Cette réforme, dans l'enseignement du Violon, pourrait être obtenue sans difficultés budjetaires et être accomplie très rapidement ; et j'espère que les intéressés, Professeurs et Élèves, y verront tout l'avantage que ce mode d'études peut leur apporter.

D'ailleurs, j'attends l'avis de ceux de mes collègues Violonistes que je n'ai pu encore, pour diverses raisons, consulter à cet effet. Leur concours me sera précieux et je les remercie à l'avance des réflexions que pourra leur suggérer cette Etude, trop heureux s'ils veulent bien m'en faire part.

Armand Forest.

Le Théatre du Jorat

En 1903, le canton de Vaud commémorait le centenaire de son entrée dans la Confédération Suisse. A cette occasion, chaque localité eut une fête de sa façon. Le petit village de Mézières dans le Jorat, près de Lausanne, voulut avoir sa pièce de circonstance, car un événement historique significatif s'y était passé. C'est de cet événement qu'un jeune dramaturge, le plus remarquable que notre pays ait produit, M. René Morax, tira *la Dîme*, pièce en 4 actes et 7 tableaux, avec musique de M. Alexandre Denéréaz. Les représentations de *la Dîme*, en dépit de tout ce qu'elles avaient d'improvisé, eurent un retentissement considérable. Vaudois et étrangers, artistes, bourgeois et gens du peuple, tous ceux qui y assistaient avaient l'impression que quelque chose de particulier et de nouveau était né. On croyait découvrir un vrai foyer d'art, ignoré jusque là, dans ce coin de pays. Les auteurs de *la Dîme* avaient trouvé dans le peuple de paysans qui avaient suscité leur œuvre de merveilleuses ressources d'instinct profond et sûr, de sensibilité fraîche. De leur côté, les habitants de la contrée avaient ressenti trop profondément la beauté du spectacle pour ne pas s'attacher à ceux qui le leur avaient apporté. Une sorte de phénomène d'osmose s'opère ainsi entre l'artiste et son milieu actif, qui fortifie l'un et l'autre et permet à la vie artistique de se développer. M. René Morax entrevit la possibilité de fonder là un vrai centre d'art dramatique et le *Théâtre du Jorat* fut fondé, dont M. Arnold Bonard un de nos critiques, parle en ces termes :

En général les architectes qui construisent un Théâtre, se soucient assez peu des nécessités techniques. Ils se préoccupent avant tout de l'aspect extérieur. Ils mettent toujours des façades à colonnes, copies plus ou moins adroites du modèle classique, dont le Grand Opéra de Paris reste le type le plus somptueux. Ils sacrifient trop souvent au luxe de l'entrée de l'escalier et du foyer, l'aménagement de la salle et surtout de la scène. Les théâtres français et italiens ont trop peu tenu compte des améliorations apportées en Angleterre et en Allemagne à la construction des théâtres.

A Mézières, il s'agissait d'édifier avec des ressources restreintes un bâtiment rustique adapté à la physionomie du pays, contenant une vaste salle et une scène propre à de grands spectacles. On s'adressa à deux bons architectes de Genève, MM. Maillard et Chal, que guide dans l'élaboration de leurs plans, le souci de la réalisation pratique. Ils s'appliquèrent à harmoniser l'extérieur de l'édifice avec les lignes sévères et le caractère rustique de la contrée en s'inspirant, jusque dans les détails pour cette construction spéciale, des habitations villageoises et des granges qui l'environnent. Le style extrêmement sobre de ce bâtiment tout en bois, la rusticité des matériaux employés, l'absence de toute ornementation, les formes un peu écrasées de ses larges toits couverts de tuiles rouges le mettent en harmonie parfaite avec la gravité de la campagne qui l'encadre.

Le Théâtre du Jorat s'élève sur la plateau de Mézières, au milieu de pommiers, à l'entrée du village, à une centaine de mètres de la gare, devant le magnifique panorama que font les Alpes Fribourgeoises et les Alpes de Gruyère. Il a la forme d'un T dont la branche supérieure est occupée par la scène et la tige verticale par la salle. Un principe essentiel a conduit les auteurs en lui donnant cette disposition : le spectacle est le centre de l'édifice. On a trop souvent prétendu que la raison d'être d'un théâtre en est la salle. C'est une erreur profonde, industrielle ou commerciale peut-être, mais certainement et d'une façon absolue, contraire à l'art dramatique ; c'est cette erreur qui nous a valu les formes ordinaires des salles de spectacle

THÉATRE DU JORAT — Mézières — Canton de Vaud — Suisse

ORPHÉE

OPÉRA EN TROIS ACTES DE GLUCK

DIRECTION : M. Gustave DORET — Second chef d'orchestre : M. Gabriel GROVLEZ
Chef des chœurs : M. Charles TROYON.

Décors: M. Lucien Jusseaume — **Costumes:** M. Jean Morax — **Mise en scène:** M. René Morax
Chorégraphie: Mlle Chasles

Ier ACTE :
Le Bois funèbre

IIme ACTE :
Ier Tableau : **Les Enfers.**
IIme Tableau : **Les Champs-Elysées.**

IIIme ACT
Ier Tableau : **La Sortie des Enfers.**
IIme Tableau : **Le Triomphe de l'Amour.**

Orphée : Mlle CHARBONNEL de l'Opéra et de l'Opéra-Comique et Mme BRESSLER-GIANOLI de l'Opéra-Comique. — Eurydice : Mlle MASTIO de l'Opéra et de l'Opéra-Comique et Mlle CAMPREDON de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. — L'Amour : Mlle CASTEL de l'Opéra.

NYMPHES, BERGERS et BERGÈRES, FURIES, DÉMONS et SPECTRES, OMBRES des CHAMPS-ELYSÉES, HÉROS et HÉROINES, SUITE de l'AMOUR.

Ces représentations sont données sous la présidence d'honneur de
M. le Président de la Confédération suisse
et sous le haut patronage de
Mme la Princesse de Brancovan, MM. Camille Saint-Saëns, J.-J. Paderewski, Paul Dukas, Camille Bellaigue, Pierre Lalo, Gaston Carraud, Romain Rolland, Albert Carré, Charles Malherbe, Jean de Reszké.

Ces représentations auront lieu :

à 2 heures de l'après-midi

Samedi 1er juillet ; Dimanche 2 juillet ; Samedi 8 juillet ; Dimanche 9 juillet ; Samedi 15 juillet ; Dimanche 16 juillet.

à 6½ heures du soir

Jeudi 6 juillet ; Mardi 11 juillet ; Jeudi 13 juillet ; Mardi 18 juillet.

BILLETS à **2, 3, 5, 10** et **20** francs.

Bureaux de location : FŒTISCH FRÈRES (S. A.), Magasin de musique, rue de Bourg ; C. TARIN, libraire, rue de Bourg, Lausanne ; au THÉATRE DU JORAT, à Mézières (Vaud).

On peut retenir les places à l'avance par correspondance, en joignant le prix par mandat postal (ajouter 50 centimes pour l'envoi sous pli recommandé).

(Il n'est pas envoyé de billets contre remboursement.)

LIVRET OFFICIEL ILLUSTRÉ. CARTES POSTALES ILLUSTRÉES

Un service spécial de TRAMWAYS sera organisé entre LAUSANNE (Gare Centrale ou Ville), et MÉZIÈRES

Les Billets sont en vente.

Pour tous renseignements, s'adresser à MM. Fœtisch Frères, à Lausanne (Suisse).

en lyre ou en fer à cheval, qui, si elle permet de rassembler, économiquement sur un espace restreint, un grand nombre de spectateurs et crée une corbeille d'un aspect assez agréable à l'œil condamne le quart des spectateurs, c'est-à-dire tous ceux qui occupent les places latérales, à ne voir qu'imparfaitement la scène et ce qui s'y passe. Seul, l'amphitéâtre, renouvelé des théâtres antiques à Bayreuth et au Regents Theater de Munich offre à tous les spectateurs des avantages égaux : la vue complète de la scène. L'éloignement des places de fond ne nuit ni au spectacle, ni à l'acoustique. C'est le système adopté à Mézières. La salle en amphitéâtre contient onze cent places assises. Elle a 30 m. de longueur ; son plan très incliné (25 cm. d'un ban à l'autre) permet aux derniers rangs de voir sans être gênés par les rangs de devant. Des deux côtés, de larges couloirs de dégagement conduisent à huit portes de sortie. Le plafond lambrissé forme une voûte qui renforce la sonorité de la salle, qu'éclairent deux lustres électriques. Le local est entièrement clos : la lumière du jour si morne dans un espace fermé, est ainsi entièrement supprimée. Un système de ventilation et l'arrosage du toit rafraîchissent la salle en été. Des poëles la chauffent dans les journées froides du printemps. Au dessous de l'amphitéâtre se trouvent les vestiaires, un foyer réservé au public (restauration). Deux balcons peuvent servir de promenoirs. De larges avant-toits permettent de circuler.

Ces dispositions très simples se trouvent d'ailleurs dans divers autres théâtres rustiques de la Suisse allemande, à Altorf, à Selzach. A Mézières, le principal effort a porté sur la scène.

On s'est sensiblement écarté des dimensions ordinaires. Actuellement, la plupart des scènes ne diffèrent pas de celles d'il y a cent ans : c'est une boîte carrée plus ou moins profonde, dont la paroi de fond mesure à peine le double de l'ouverture de scène. La disposition symétrique des coulisses en espalier permettait autrefois cet arrangement. Les mises en scène réalisées, inaugurées par les Meiningen et auxquelles Irving et Birboon Tree en Angleterre, Antoine et Albert Carré en France, ont donné un si merveilleux éclat ont modifié la plantation uniforme des décors. La plupart des scènes construites sur l'ancien modèle s'adaptent mal aux exigences de la mise en scène moderne ; toutes manquent de dégagements sur les côtés. Pour les décors de plein air, ce système défectueux, en compliquant la manœuvre des chassis, nous a valu ces ciels carrés, ces fastidieux portants de verdure, ces tristes lessives, qu'on appelle, sans ironie, des "frises d'air." L'unique préoccupation des architectes quand ils établissent une scène est de permettre à tous les spectateurs de voir le point central de la toile de fond. En réalité le point central est dans la salle, et le cône visuel arrêté par les deux montants de l'ouverture du rideau s'élargit avec la profondeur de la scène. La largeur de la toile de fond devrait être logiquement le triple à peu près de l'ouverture du rideau. Dans ces conditions, un spectateur aura toujours, même sur les côtés, l'impression d'un décor complet, sans que les décorateurs aient recours à des portants conventionnels. Le nombre des effets décoratifs peut être varié à l'infini. La beauté du décor en est augmentée avec la vérité de la mise en scène.

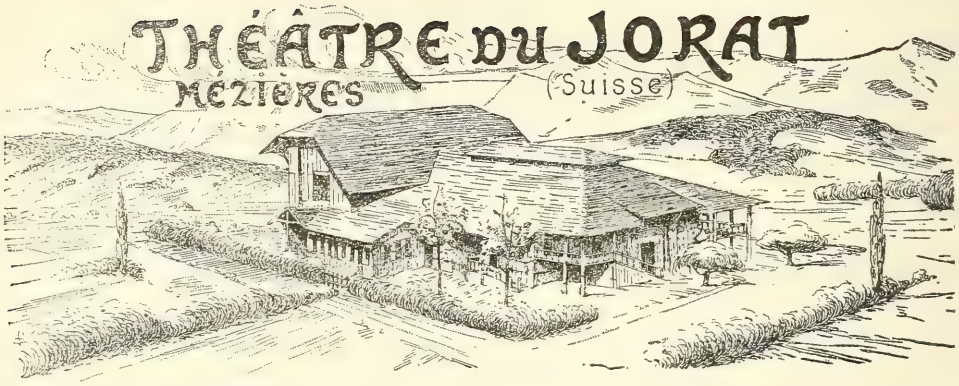
La scène du Théâtre du Jorat mesure 10 mètres d'ouverture de rideau, 12 m. de profondeur et 25 m. de largeur. Une avant scène (podium) de 4m sert aux groupements et aux évolutions du chœur devant le rideau. Elle est composée de tréteaux démontables. Pour les œuvres dramatiques ou musicales qui n'exigent pas la disposition spéciale du chœur au dehors du rideau le vide occupé par les gradins du chœur est réservé à l'orchestre.

Les loges d'artistes, les locaux destinés aux garde-robes et aux accessoires sont aménagés des deux côtés de la scène. Deux larges portes permettent l'accès, sur la scène, de voitures attelées. Une ouverture pratiquée dans toute la hauteur de la paroi latérale permet l'entrée des décors. Une installation électrique très complète a été faite. "

Le théâtre du Jorat a ouvert ses portes le 7 mai 1908, pour la reprise de *la Dîme*. Dès lors il a donné encore deux drames de M. René Morax, avec musique de M. Gustave Doret,

Henriette en 1908, et *Aliénor* en 1910. Ces spectacles ont été de très remarquables œuvres d'art, réalisant l'ensemble le plus harmonieux et le plus cohérent d'éléments expressifs. Les ressources décoratives et de mise en scène du théâtre sont si essentielles, si souples et si complètes, l'acoustique s'est montrée à l'expérience si heureuse, que l'idée est venue naturellement à ses fondateurs d'y représenter de grandes œuvres lyriques. C'est ainsi que *l'Orphée* de Gluck y sera donnée, du 1 au 18 juillet prochain, avec le concours d'artistes en vue de l'Opéra-Comique et du Grand Opéra de Paris. M. Gustave Doret dirigera ces représentations ; M. René Morax est chargé de leur mise en scène, et M. Lucien Jusseaume des décors. Enfin un comité de patronage où figurent d'éminentes personnalités artistiques et que préside M. Camille Saint-Saëns assure l'entreprise de son appui.

E. Ansermet.



(Croquis de Lucien Jusseaume.)

Çà et Là

VIENNE. — Gustav Mahler est mort le 18 mai dernier à 11 heures du soir dans un *Sanatorium* de Vienne. Il a succombé à une intoxication du sang, causée par une angine infectieuse qu'il avait contractée au mois de février à New-York. En mars, le maître dut s'aliter et abandonner la direction des concerts de la *New-Philarmonic Society*. Au commencement d'avril, le docteur qui le soignait, profitant d'une légère amélioration, renvoya le malade en Europe, et le 17 avril (coïncidence curieuse : jour anniversaire de l'exécution de la 2de Symphonie du maître l'année précédente aux Concerts-Colonne sous sa direction) Mahler arrivait à Paris et descendait à l'Elysée-Palace. Le docteur Chantemesse, appelé d'urgence au chevet du malade, exigea son transport dans une maison de santé de Neuilly. Là, l'état du maître ne fit que s'aggraver sans cesse, la maladie ayant malheureusement trouvé un terrain trop favorable dans cet organisme débile et usé par tant d'années d'un labeur surhumain. Bientôt, on jugea à propos de faire venir le professeur Chvostek, de Vienne, illustre praticien très familiarisé avec la constitution du malade, qui arriva à Paris le 11 mai au matin, déclara que l'état du maître ne laissait plus place à aucun espoir, étant donné la faiblesse insurmontable des fonctions cardiaques, et ordonna le transport immédiat du malade à Vienne, afin qu'il lui fût donné de mourir au moins dans cette ville qu'il avait tant aimée, et pour que Mme Mahler, elle-même gravement malade, se trouvât au milieu des siens à la minute fatale. Le 11 mai au soir l'Orient-Express ramenait à Vienne l'agonisant, et une semaine après, tout était fini.

G. Mahler était né le 7 juillet 1860 à Kalischt. Il laisse deux œuvres inédites entièrement achevées : une 9me *Symphonie* et une composition pour chœurs et orchestre.

G. Mahler a été enterré, suivant son désir, dans un petit cimetière de campagne, près de Doebling, dans la banlieue de Vienne.

Un nouveau trio vient de se former à Paris composé du très réputé violoniste, compositeur Alberto BACHMANN, de Madame Jeanne DELUNE, la remarquable violoncelliste, et du pianiste compositeur Louis DELUNE, grand prix de Rome de Belgique.

Cette Association se fera entendre la saison prochaine à Paris, avant d'entreprendre ses grandes tournées à l'étranger pour lesquelles elle vient d'être engagée.

* * *

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

ILS AURONT LIEU A L'ODÉON, AUX DATES SUIVANTES :

Vendredi 23 juin. — A 9 heures : Flûte, hautbois, clarinette, basson.
Samedi 24 juin. — A 9 heures : Cor, cornet à pistons, trompette, trombone.
Lundi 26 juin. — A midi : Chant (hommes).

Mardi 27 juin. — A 9 heures : Chant (femmes).
Mercredi 28 juin. — A 9 heures : Contrebasse, alto violoncelle.
Jeudi 29 juin. — A 9 heures : Harpe et piano (hommes).
Lundi 3 juillet. — A midi : Opéra-Comique.
Mardi 4 juillet. — A 9 heures : Violon.
Mercredi 5 juillet. — A 9 heures : Piano (femmes).
Jeudi 6 juillet. — A midi : Opéra.
Vendredi 7 juillet. — A 1 heure :s Tragedie.
Samedi 8 juillet. — A 9 heures : Comédie.

Le vendredi 30 juin, à 1 heure, aura lieu, au Conservatoire, le jugement préparatoire du concours aux Grands Prix de Rome, et, le samedi 1er juillet, le jugement définitif à l'Institut.

Quand à la distribution des prix, elle est fixée au jeudi 13 juillet à une heure.

* * *

AVIS AUX MUSICIENS ET AUX COLLECTIONNEURS. — Un beau portrait de Mozart avant la lettre, gravé à l'eau-forte par M. Waltner, membre de l'Institut, se voit en ce moment à la maison d'estampes, Jules Hautecœur, 172, rue de Rivoli, ainsi que chez M. Sortais, 11, rue Scribe, et chez M. Grus, 116, Boulevard Hausmann. Cette gravure a été faite d'après un portrait de famille, peinture originale absolument inédite et datée de 1787, l'année où Mozart, alors âgé de 31 ans, composa Don Juan et perdit son père qu'il adorait. C'est là certainement une des meilleures toiles qui aient jamais représenté le Maître. L'air est triste, fin et doux, le teint un peu pâle, les traits discrets et mélancoliques ; l'habit noir encadre cette physionomie charmante et rêveuse.

* * *

A sa dernière réunion, le Comité de la Société des Compositeurs de Musique a procédé à l'élection de son bureau pour l'année 1911-1912.

Ont été élus :

Président : M. Ch. Lefebvre.
Vice-Présidents : MM. Caussade, Ch. Malherbe, Mouquet et Tournemire.
Secrétaire Général : M. Ch. Planchet.
Secrétaire général adjoint, archiviste : M. Guiot.
Secrétaire rapporteur : M. A. Pougin.
Secrétaires : Mme Mel. Bonis, MM. Bertrand, Marc Delmas, Tournier.
Bibliothécaire : M. Vinée.
Trésorier : M. Maurice Emmanuel.
Trésorier-adjoint : M. Lefebure.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

LE CONGRÈS DE LONDRES

Au moment où paraîtra ce numéro, le congrès de notre Société à Londres prendra fin. Notre directeur, M. Ecorcheville, désigné par le Gouvernement pour représenter officiellement la France à cette solennité musicologique, rendra compte dans l' S. I. M. du 15 juillet, de cette importante mission.

Courrier Financier

Dans nos précédents courriers, nous nous sommes efforcés d'exposer quelques-unes des règles qui peuvent guider le capitaliste dans le choix d'arbitrages intéressants.

Mais n'oublions pas que ce genre de travail du capital — ce que nous avons appelé " spéculation au Comptant " — est d'une pratique fort difficile si l'on n'a pas acquis une connaissance approfondie des valeurs, des garanties qu'elles offrent, de la nature de leur Marché, bref de toutes les circonstances qui président à leur création et à leur négociation. Aussi, est-ce surtout par des exemples que nous nous efforcerons de démontrer à nos lecteurs l'intérêt de ces combinaisons.

C'est ce que nous allons faire :

La seconde partie de la Cote Officielle des Agents de Change mentionne les cours de 2 obligations de 500 francs rapportant 3 1/2 % d'intérêt : l'obligation " Société fermière de la voirie de Paris " et l'obligation " Société des engrais complets ".

L'obligation " Engrais complets " inscrit ses cours aux environs de 480 francs, tandis que l'obligation " Voirie de Paris ", dont l'introduction à la cote est un peu plus ancienne, vaut 435 francs environ.

Examinons d'où peut provenir cette différence :

Nous constatons d'abord que les émissions de ces deux titres ont eu lieu simultanément : la première par les soins de la Banque Française pour le Commerce et l'Industrie (Banque Rouvier), de la Banque Transatlantique et de la Banque Privée, la seconde sous les auspices e la Banque Périer — tous établissements financiers de premier ordre.

Le prix d'émission était le même, soit 478.50.

Or, à la lecture des Statuts de ces deux Sociétés, on constate que leur objet social est identique. Toutes deux ont été créées sous le patronage de la Ville de Paris pour la calcination et la transformation en engrais des ordures ménagères ; elles se sont partagées dans une proportion à peu près égale, les arrondissements de Paris.

Par un contrat identique signé entre le Préfet de la Seine, agissant au nom de la Ville de Paris, et leurs Administrateurs-Délégués, les deux entreprises ont été autorisées à émettre des obligations dotées par la Ville de Paris d'une annuité comprenant la somme nécessaire pour couvrir leur intérêt et leur amortissement en fin de concession, au taux de 3 1/2 %. Cette annuité, qu'elles ont déléguée à des Sociétés Civiles d'obligataires, leur est due par la Ville de Paris, quoi qu'il arrive, de sorte qu'en somme l'obligation " Voirie de Paris " et l'obligation " Engrais complets " jouissent d'une garantie directe et inconditionnelle de la Ville de Paris — ce qui équivaut à une garantie de l'Etat.

Elles constituent donc un placement fort intéressant étant donné leur intérêt relativement élevé pour cette catégorie de titres et leur remboursement rapide (au pair en 25 ans à partir de 1913).

Pourquoi l'obligation " Voirie de Paris " est-elle en ce moment l'objet d'une dépréciation de cours ? C'est une question à laquelle il serait difficile de répondre sans entrer dans des considérations purement boursières ; le Marché a de ces inconséquences parfois difficiles à raisonner, mais il est de fait qu'en général la logique finit par triompher et les différences de cours injustifiées sont destinées à se niveler tôt ou tard.

Société Auxiliaire des Banques Régionales
34, rue de la Victoire, Paris.

**

COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE

Assemblée générale ordinaire des actionnaires du 3 Avril 1911.

Les actionnaires de cette Société ont tenu leur assemblée ordinaire le 3 Avril, sous la présidence de M. Rostand, président du Conseil d'administration, assisté de MM. Delbordes et Gaillout, scrutateurs, et de M. Labrousse, secrétaire.

142.936 actions étaient présentes ou représentées.

RAPPORT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION Pendant l'année 1910, le capital du Comptoir National, porté dans le courant de l'année précédente à 200 millions, a été, pour la première fois, utilisé en totalité.

Vous trouverez, dans la comparaison des divers chapitres de notre activité, d'intéressantes indications sur la nouvelle progession des affaires en 1910. Les entrées en Portefeuille ont atteint : 17.730.000.000, contre, en 1909, 16.001.000.000.

Le mouvement des Caisses s'est élevé à : entrée, 36.661.000.000, contre en 1909, 33.863.000.000; sortie, 36.598.000.000 contre, en 1909, 33.798.000.000.

Les versements dans les Comptes de chèques et d'escompte et les retraits se chiffrent par : entrée, 11.036.000.000, contre en 1909, 10.549.000.000 ; sortie, 10.457.000.000, contre en 1909, 9.956.000.000.

Le montant global de nos dépôts en comptes de chèques et d'escompte, comptes courants créditeurs et Bons à échéance fixe est en nouvelle augmentation de 102 millions, et passe de 1.101 millions, en 1909, à 1.203 millions en 1910.

Enfin le total du bilan au 31 décembre 1910 présente à l'actif et au passif: 1.659.000.000, contre 1.542.000.000 à la fin de 1909.

Nous avons ouvert, en 1910, des agences : A Paris : place Gambetta et square Montholon; dans les Départements : à Charleville, Poitiers, Valence, Arras, Moulins, Saint-Malo, Boulogne-sur-Mer, Saint-Jean-d'Angely, Bolbec, Hyères, Murat et Montbard.

Les opérations financières traitées en 1911 ont été nombreuses et intéressantes. Nous avons largement contribué, avec les autre établissements, au succès de l'émission de l'emprunt de la Ville de Paris de 235 millions.

Parmi les affaires françaises auxquelles nous avons participé, soit directement, soit par le placement de titres nous citerons les obligations 3 ½ % Chemins de fer franco-éthiopien, emprunt 3 % de l'Afrique Occidentale, obligations 5 % Energie Electrique du Littoral Méditerranéen, obligations 5 % Compagnie Centrale d'Energie Electrique, obligations 4 % Mines d'Anderny-Chevillon, obligation 4 % Magasins du Printemps, obligations 4 ½ % Maison Bréguet, obligations 5 % Forces Motrices de la Haute-Durance, obligations 5 % Energie Electrique du Sud-Ouest, obligations 3 ¾ % Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, actions Compagnie Parisienne de l'Air Comprimé (transformation de l'un des secteurs d'éclairage électrique de Paris.)

La Compagnie Générale des Omnibus de Paris, à laquelle, de concert avec d'autres établissements, nous avions promis notre appui financier au cours de ses longues et laborieuses négociations avec la municipalité, a pu obtenir des pouvoirs publics le renouvellement de sa concession pour les transports en commun dans Paris.

En vu de se procurer les ressources nécessaires pour la transformation de son réseau et de son matériel, la Compagnie a décidé l'augmentation de son capital social par une émission d'actions nouvelles réservées aux anciens actionnaires.

Conjointement avec d'autres banques, nous avons garanti cette augmentation de capital et ouvert nos guichets pour l'exercice du droit de souscription dont les anciens actionnaires ont usé presque sans exception.

Parmi les affaires financières étrangères, les principales opérations traitées par nous, ou avec notre participation, sont : les emprunts Japonais 4 %, Mexicain 4 %, Marocain, 5 %, Roumain 4 %, Serbe 4 ½ % Bons Helléniques 5 %, les obligations 4 % Damas-Hama (Homs-Tripoli), obligations 4 % Chicago-Milwaukee, obligations 4 % Cleveland-Cincinnati.

Notre succursale et nos bureaux dans Paris, ainsi que nos agences de France, continuent à nous donner entière satisfaction et entrent pour une importante proportion dans les résultats de chaque exercice.

Nos agences à l'étranger, notamment les agences anglaises, celle de Bruxelles, aussi bien que les agences d'Egypte, de Bombay et d'Australie, ont apporté également chacune, à l'ensemble de nos profits, une part intéressante.

Nos agences de Madagascar ont réalisé de nouveau progrès en 1910. Le développement des affaires dans cette colonie a amené les gouverneurs qui se sont succédé en dernier lieu à envisager l'utilité d'introduire, dans un avenir prochain, l'usage du billet de banque à Madagascar.

Depuis longtemps, les autorités compétentes nous ont donné l'assurance qu'en raison des sacrifices supportés et des services rendus par notre établissement, qui, sur la demande du gouvernement, a créé des agences à Madagascar depuis 1887, la concession d'une banque d'émission ne serait pas accordée à des tiers sans qu'il soit tenu compte de la situation acquise par le Comptoir dans la colonie. Nous sommes actuellement occupés de cette question.

Nous vous proposons de fixer le devidende de l'exercice 1910 à 35 fr. dont un acompte de 12 fr. 50 a déjà été mis en distribution le 31 janvier. — Si vous approuvez cette proposition, le solde de 22 fr. 50 sera payé sur nos 400.000 actions le 31 juillet prochain, sous déduction des impôts résultant des lois de finances. — Les parts de fondateur ont droit à 4 fr. 745 payables le 31 juillet, également sous déduction de l'impôt. — Le solde reporté à nouveau au crédit des actionnaires s'élèvera à 1.828.158 fr. 32

Lecture est ensuite donnée des rapports de la commission de contrôle et des commissaires des comptes qui concluent à l'approbation des comptes présentés par le conseil d'administration.

LES RESOLUTIONS. Après une discusion M. le Président met aux voix quelques résolutions, qui sont approuvées à l'unanimité entre autres :

1. L'assemblée générale, après avoir entendu le rapport du conseil d'administration, ceux de la commission de contrôle et des commissaires, approuve les comptes de l'exercice 1910, tels qu'ils viennent d'êtres présentés et détaillés, et arrêté, en conséquence, à la somme de 15.783.957 fr. 78 le solde créditeur du compte de profits et pertes.

2. L'assemblée générale fixe la répartition, pour l'exercice 1910, à 35 francs par action.

Un accompte de 12 fr. 50 ayant été distribué le 31 janvier dernier, le solde, soit 22 fr. 50 par action, sera payé à partir du 31 juillet prochain, sous déduction des impôts résultant des lois de finances.

La répartition de 4 fr. 745 par part de fondateur, pour le même exercice, sera payable, également sous déduction des impôts à partir de la même date du 31 juillet prochain.

Le solde disponible, après approbation des comptes de l'exercice 1910, montant à 460.320 fr. 58 est ajouté au solde non réparti des exercices précédents s'élevant à 1.367.837 fr. 74, ce qui portera à 1.828.158 fr. 32 le montant reporté à nouveau au compte des actionnaires.

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, RUE SOUFFLOT, PARIS.

Vient de paraître " Collection PALLAS "

Œuvres Choisies

DE

Guy de Maupassant

PAR

F. BERNOT

POÉSIES — CONTES — ROMANS — NOUVELLES — THÉÂTRE

Un vol. in-16, imprimé sur beau papier vergé teinté, broché . . . 3 fr. 50
Relié mouton souple . . . 5 fr. —

Rappel : ***Anthologie des Prosateurs français Contemporains par G. Pellissier. — 1. vol. paru.***

Théâtre Choisi

DE

Eugène SCRIBE

PAR

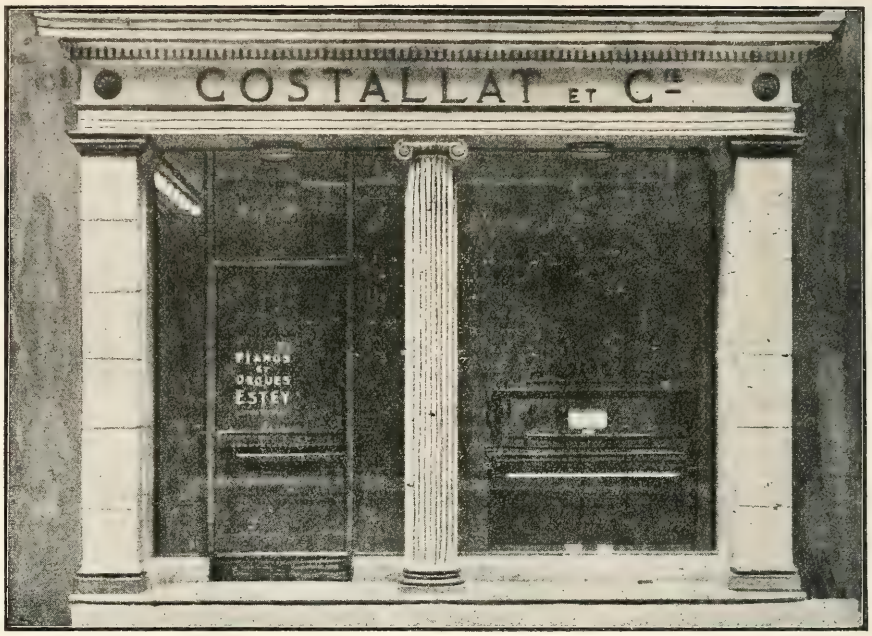
MARCEL CHARLOT

Inspecteur général honoraire de l'Instruction Publique

Table des Matières : INTRODUCTION — L'OURS ET LE PACHA — LE DIPLOMATE — BERTRAND ET RATON OU L'ART DE CONSPIRER — LA CAMARADERIE OU LA COURTE ECHELLE — LE VERRE D'EAU OU LES EFFETS ET LES CAUSES — ADRIENNE LECOUVREUR.

Toutes ces pièces sont publiées intégralement et précédées chacune d'une notice explicative.

Un vol. in-16, imprimé sur beau papier vergé teinté, broché . . . . . 3 fr. 50
Relié mouton souple . . 5 fr. —



UNE MAISON D'ÉDITION MODERNE

Paris compte de grands éditeurs de musique. Il n'en connaît pas de mieux organisés que la maison *Costallat et Cie*. MM. Costallat et Cie ont été les premiers à faire pénétrer en France l'édition des grands classiques étrangers. Depuis 1895, ils furent les représentants actifs et autorisés de MM. Breitkopf et Haertel, chez qui Beethoven, Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Palestrina, Liszt, Vittoria, Schumann et tant d'autres grands musiciens ont paru en éditions complètes et soigneusement revisées. Grâce à ce dépôt, MM. Costallat ont introduit chez nous un genre d'ouvrages que les éditeurs de musique se refusaient presque tous à adopter, celui des publications et livres de musicologie. Ils ont ainsi contribué effectivement à combler l'abîme qui existait tout récemment encore entre la librairie proprement dite et l'édition musicale. Parmi ces volumes se trouve entre autres la célèbre biographie de *Bach* par le Dr Schweitzer, qui fait autorité aujourd'hui, et le manuel bibliographique de *Pazdirek*, ouvrage colossal, qui contient en ses volumes le répertoire de la musique en librairie dans le monde entier.

Si la maison Costallat est, de tous nos éditeurs, la plus solidement outillée pour le répertoire cosmopolite, elle est, d'autre part, et par ses origines une des plus françaises puisqu'elle tient en grande partie son fonds de Richault, fondé à Paris en 1805, éditeur de Berlioz et des grands romantiques. La *Damnation de Faust*, que l'Opéra vient de remettre en scène, et l'*Enfance du Christ*, qui s'y montrera peut-être un jour, donnent à ces éditeurs une glorieuse renommée.

Citons encore parmi les modernes édités par la maison Costallat : A Coquard, Maurice Le Boucher, Léon Moreau, A. Mercier, qui vient d'être couronné par la ville de Paris, etc...

Enfin, non content de joindre la musique à la musicologie, le détail au gros, l'étranger au français et l'ancien au moderne, MM. Costallat et Cie ont eu l'heureuse idée d'associer à leur fonds la vente et la location d'instruments à clavier. Grâce à l'ancienne et puissante maison américaine *G. Estey*, de New-York, dont ils sont à Paris les représentants, ils offrent au public le piano, l'auto-piano, et les orgues, sans lesquels les textes publiés restent muets.

On ne saurait donc s'étonner de l'extension prise par la Maison Costallat dans ses locaux de la Chaussée d'Antin. Ces agrandissements font d'elle une *maison d'édition moderne* au sens le plus étendu de ce mot, où le lecteur et l'amateur de musique trouveront tout ce dont ils ont besoin, tout ce qui peut servir à la théorie comme à la pratique, à la lecture comme à l'exécution.

HENRI DAVENEY.
A. M.

CONSERVATOIRE DE LAUSANNE

INSTITUT DE MUSIQUE

Classes Normales — Classes de Virtuosité. — Classes secondaires et primaires

DIPLOMES OFFICIELS

DÉLIVRÉS SOUS LES AUSPICES ET LES SCEAUX DE L'ÉTAT ET DE LA VILLE

Renseignements : Mr. J. NICATI, Directeur.

H 13291 L

Éditions M. Senart, B. Roudanez et Cie — PARIS

Siège Social : 20, Rue du Dragon — Vente au détail : 9, Rue de Médicis

CHANTS DE FRANCE ET D'ITALIE

Publiés sous la direction artistique de

Henry Expert

" exécutés aux Concerts Historiques de l'Opéra Comique "

Chansons Mondaines

harmonisées par

Emile Desportes

Ma bergère est tendre et fidèle
N'oubliez pas votre houlette
La Bergère fileuse
Puisque ma bergère
Viens charmante Annette
Je ne connaissais point l'amour
Amants qui près d'une maîtresse
Loin de vos yeux je soupire
Philis, le long de la prairie
Mon père m'y a marié

— chaque 0.50 fr.

Airs de Cour

réduction au Clavier par

Henry Expert

" de Boesset "

Philis vous avez tant d'appas
Divine Amarillis

" de Guedron "

Beaux yeux les doux vainqueurs
hé, pourquoi n'oserai-je pas

" de Tessier "

Dancez devant ces beaux yeux
Brouttez Camusettes.

— chaque 0 50 fr. —

GUITARE

Mlle B. DORE

ÉLÈVE DE MIGUEL LLOBET

Leçons — Cours — Ensemble

Speaks english — Habla espanol

8, Rue Furstenberg Vie

Téléphone 829.80

MIGUEL LLOBET

Guitariste virtuose
de la Cour d'Espagne

CONCERTS — LEÇONS

PARIS. 28, Rue Demours. XVI

Revue de Hongrie

paraissant tous les mois

La **REVUE DE HONGRIE** est une revue hongroise rédigée en langue française.

Elle publie des articles écrits par des hommes d'Etat, des littérateurs, des savants hongrois, et ayant trait à la Politique, à la littérature, aux Sciences, aux Beaux-Arts, aux Finances, à l'Economie Sociale, à l'Histoire, etc.

La **REVUE DE HONGRIE** s'occupe de toutes les questions qui, d'un point de vue général, peuvent, en mettant en relief les choses de la Hongrie, intéresser l'étranger et notamment le lecteur français. Elle compte également des collaborateurs dans tous les pays et publie des articles d'un intérêt général qui lui donnent un caractère international.

La **REVUE DE HONGRIE** est une tribune ouverte à tous, elle restera indépendante de toute influence de parti.

La **REVUE DE HONGRIE** est l'organe de la Société Littéraire Française de Budapest.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Hongrie et Autriche. Un an, 25 cour. — Six mois, 15 cour.
Etranger (Union Postale) — 30 francs — 20 francs.
Prix de la livraison : 2 cour. 50 c.

Un numéro spécimen est envoyé franco sur demande.

Pianos ✤ LÉON BLITZ ✤ Pianos

29, rue Le Peletier, 29 **Téléphone 310-97**

PIANOS DE TOUTES MARQUES, NEUFS ET D'OCCASION

Location depuis 10 francs par mois — Location — Vente depuis 25 francs par mois

Réparations, Echange, Accords.

Application raisonnée des meilleurs procédés pédagogiques et techniques employés par les grands maîtres contemporains français et étrangers.

LEÇONS de PIANO

VIOLONS, SOLFÈGE HARMONIE

PAR CORRESPONDANCE

COURS SINAT

PARIS — 1, rue Jean Bologne, — PARIS

FACTEUR DE PIANOS

GAVEAU

FACTEUR DE PIANOS

Siège Social : 45 et 47, rue de la Boëtie (VIIIe) PARIS

Rayon spécial de Musique (vente et abonnement)

TÉLÉPHONE : 528-20

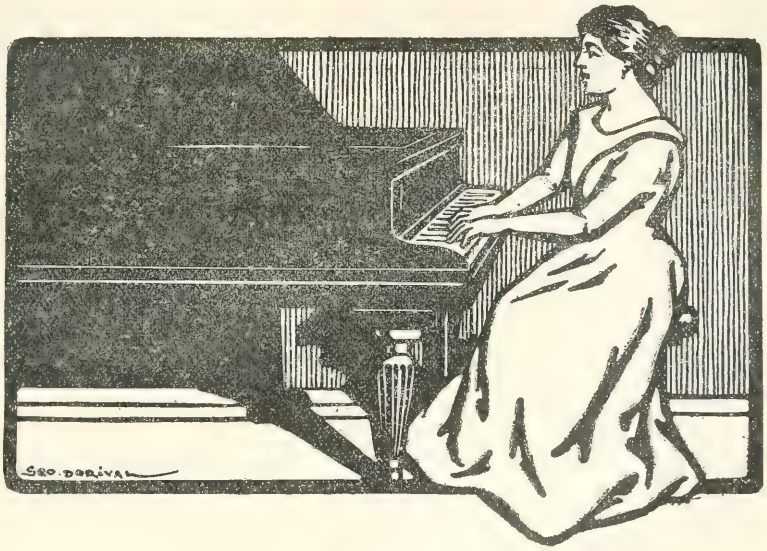
Adresse Télégraphique
GAVEAU-PIANOS-PARIS

SALLES DE CONCERTS

Usine modèle à Fontenay-sous-Bois (Seine)

Agence générale à Bruxelles

Dépôt des éditions de la S.I.M.



MEMBRE DU JURY — HORS CONCOURS

BARCELONE 1888, MOSCOU 1891, CHICAGO 1893, AMSTERDAM 1895 PARIS 1900.

DIPLÔMES D'HONNEUR

AMSTERDAM 1883, ANVERS 1885, BRUXELLES 1888

GRANDS PRIX

HANOÏ 1893, LIÉGE 1905.

Si la fourmi était prêteuse.....

Comptoir National d'Escompte
DE PARIS.

CAPITAL : 200 Millions de francs, entièrement versés.

SIEGE SOCIAL : **RUE BERGÈRE** — SUCCURSALE : 2, Place de l'Opéra, PARIS.

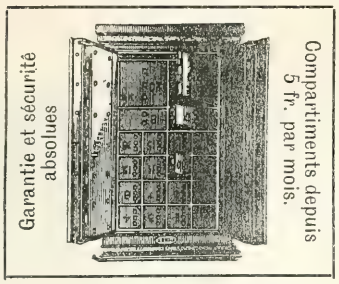
Président du Conseil d'Administration : M. ALEXIS ROSTAND
Vice-Président, Directeur : M. E. ULLMANN,
Administrateur Directeur : M. P. BOYER.

OPÉRATIONS DU COMPTOIR

Bons à échéance fixe, Escompte et Recouvrements, Escompte de chèques, Achat et vente de Monnaies étrangères, Lettres de Crédit, Ordres de Bourse, Avances sur Titres, Chèques, Traites, Envois de Fonds en Province et à l'Etranger, Souscriptions, Garde de Titres, Prêts hypothécaires maritimes, Garantie contre les risques de remboursement au pair, Paiements de coupons, etc.

AGENCES

38 Bureaux de quartiers dans Paris — 15 Bureaux de Banlieue — 150 Agences en Province
11 Agences dans les colonies et pays de protectorat — 12 AGENCES A L'ÉTRANGER.



LOCATION DE COFFRE-FORTS

Le Comptoir tient un service de coffre-forts à la disposition du public, *14, rue Bergère; 2, place de l'Opéra; 147, boulevard Saint-Germain; 49, avenue des Champs-Élysées*, et dans les principales Agences.

UNE CLEF SPÉCIALE UNIQUE EST REMISE
A CHAQUE LOCATAIRE.

La combinaison est faite et changée par le locataire, à son gré. — Le locataire peut seul ouvrir son coffre.

BONS A ÉCHÉANCE FIXE. — Intérêts payés sur les sommes déposées

De 6 à 11 mois. $1\frac{1}{2}$ %. De 1 à 3 ans 3 %. — Les bons délivrés par le COMPTOIR NATIONAL aux taux d'intérêts ci-dessus, sont à ordre ou au porteur, au choix du Déposant. Les intérêts sont représentés par des *Bons d'Intérêts* également à ordre ou au porteur, payables semestriellement ou annuellement suivant les convenances du Déposant. Les *Bons de capital et d'intérêts* peuvent être endossés et sont par conséquent négociables.

VILLES D'EAUX. — Stations estivales et hivernales.

Le COMPTOIR NATIONAL a des agences dans les principales *Villes d'Eaux* : Aix-en-Provence, Aix-les-Bains, Antibes, Bagnères-de-Luchon, Bayonne, Biarritz, Bourboule (La), Brest, Calais, Cannes, Châtel-Guyon, Cherbourg, Compiègne, Dax, Dieppe, Dunkerque, Enghien, Fontainebleau, Havre (Le), Mont-Dore (Le), Nice, Pau, Rochelle (La), Saint-Germain-en-Laye, Saint Nazaire, Trouville-Deauville, Vichy, Tunis, Saint Sébastien, Monte-Carlo, Le Caire, Alexandrie (Egypte), etc. ; ces agences traitent toutes les opérations comme le siège social et les autres agences, de sorte que les Etrangers, les Touristes, les Baigneurs, peuvent continuer à s'occuper d'affaires pendant leur villégiature.

LETTRES DE CRÉDIT POUR VOYAGES

Le COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE délivre des *Lettres de Crédit* circulaires payables dans le monde entier auprès de ses agences et correspondants; ces Lettres de Crédit sont accompagnées, d'un carnet d'identité et d'indications, et offrent aux voyageurs les plus grandes commodités, en même temps qu'une sécurité incontestable.

Salons des Accrédités, Succursale, 2, place de l'Opéra

Installation spéciale pour voyageurs. Emission et paiement de lettres de crédit. Bureau de change. Bureau de poste. Réception et réexpéditions des lettres.

F. CHATENET

Photographie documentaire et artistique

67, rue des Batignolles, 67, PARIS.

Nouveau procédé sur papier; blanc sur noir, grandeur 18 × 24 :
Pour une commande de cinquante épreuves **0.75** par épreuve.
Par petite quantité : **1 fr.** par épreuve.

Par ce procédé, la Maison CHATENET a fourni aux Bénédictins de Solesmes pour leur Paléographie plus de 40.000 photographies.

PRIX-COURANT :

Cliché 13 × 18 avec une épreuve, 3 fr.; les suivantes, chaque 0.75
Cliché 18 × 24 avec une épreuve, 4 fr.; les suivantes, chaque 1.00
Cliché 24 × 30 avec une épreuve, 5 fr.; les suivantes, chaque 1.50

Extrait du roman de Fauvel (1315) publié en reproduction photographique.

Chemins de Fer de l'État et de Brighton

Service de Jour

DÉPART
de
Paris-St-Lazare
à 10 h. 20
matin.
1re et 2e classes
—
ARRIVÉE
à
Londres, Victoria
(Brighton
Railway)
à 7 h. du soir.

DÉPART
de
Londres, Victoria
(Brighton
Railway)
a 10 h. du matin.
1re et 2e classes
—
ARRIVÉE
à
Paris-St.-Lazare
à 6 h. 43
du soir.

Envoi franco d'un bulletin spécial du Service sur demande affranchie adressée 20, rue de Rome, Paris. (Publicité)

Service de Nuit

DÉPART
de
Paris-St.-Lazare
à 9 h. 20 du soir.
1re, 2e et 3e classes
—
ARRIVÉE
à
Londres, Victoria
(Brighton-Railway) et London-Bridge
à 7 h. 30 du matin

DÉPART
de
Londres, Victoria
(Brighton-Railway) et London-Bridge à 8 h. 45
du soir
1re, 2e et 3e classes
—
ARRIVÉE
à
Paris-St.-Lazare
à 6 h. 30 du
matin.

EXCURSIONS SUR LES COTES DU SUD DE L'ANGLETERRE, L'ILE DE WIGHT ET LONDRES

VIA DIEPPE ET NEWHAVEN

Billets circulaires délivrés toute l'année au départ de PARIS (St. Lazare), ROUEN et DIEPPE, valables pendant 60 jours.

1er ITINÉRAIRE. — Paris (Saint-Lazare), Rouen, Dieppe, Newhaven, Eastbourne, Bexhill, St.-Leonards, Hastings Tunbridge Wells, Londres, Arundel, Portsmouth, Ryde (Ile de Wight), Portsmouth, Chichester, Bognor, Littlehampton Brighton, Newhaven, Dieppe, Rouen, Paris.

2e ITINÉRAIRE. — Paris (Saint-Lazare), Rouen, Dieppe, Newhaven, Eastbourne, Tunbridge Wells, Londres, Arundel, Chichester, Bognor, Littlehampton, Brighton, Newhaven, Dieppe, Rouen, Paris.

3e ITINÉRAIRE. — Paris (Saint-Lazare), Rouen, Dieppe, Newhaven, Eastbourne, Tunbridge Wells, Londres, Brighton, Newhaven, Dieppe, Rouen, Paris.

Prix des Billets au départ de :	1er ITINÉRAIRE				2e ITINÉRAIRE				3e ITINÉRAIRE			
	1re Classe		2e Classe		1re Classe		2e Classe		1re Classe		2e Classe	
	FR.	C.	FR.	C.	FR.	C.	FR.	C.	FR.	C.	FR.	C.
PARIS (SAINT-LAZARE)	111	50	76	90	104	—	71	90	99	—	69	40
ROUEN (RIVE DROITE)	94	45	66	60	86	95	61	60	81	95	59	10
DIEPPE	82	10	58	80	74	60	53	80	69	60	51	30

ŒUVRES DE

EMANUEL MOOR

PIANO A DEUX MAINS

Impressions pour piano, op. 86.
En recueil 5.00
Séparément N° 1 . . . . . 1.75
— „ 2 . . . . . 1.50
— „ 3 . . . . . 1.50
— „ 4 . . . . . 1.50
— „ 5 . . . . . 1.75
— „ 6 . . . . . 1.75
(Op. 102) *Prélude* 2.00
(Op. 103) *Deuxième sonate* 6.00
(Op. 99) *Trois pièces* pour Harpe chromatique ou Piano 4.00
(Op. 106) 2me *Suite* 5.00

VIOLON ET PIANO

(Op. 101) *Largo* (piano ou orgue) . . 3.50

VIOLON ET PIANO

Sonate (op. 54) 8.00
Rhapsodie (op. 84) (réduction de l'orchestre pour piano). . . . 5.00

VIOLON ET ORCHESTRE

(Op. 84) *Rhapsodie* (partition et matériel) 24.00

VIOLON SEUL

(Op. 100) *Quatre préludes* 3.00

VIOLON ET VIOLONCELLE

(Op. 109) *Suite* 4.00

VIOLONCELLE ET PIANO

(Op. 105) *Largo* 2.00

VIOLONCELLE ET PIANO

Sonate (op. 76) 7.00

DEUX VIOLONCELLES SEULS

(Op. 110) *Suite* 4.00

DEUX PIANOS A DEUX MAINS

Concerto (op. 85) (réduction de l'orchestre) 12.00
Concertstück (op. 88) (réduction de l'orchestre) 8.00

MUSIQUE VOCALE

(Op. 88). **Premier recueil,** n° 1 à 7.
Le recueil complet 6.00

Séparément :

N° 1. *Bonjour mon cœur* (Ronsard) 2.00
„ 2. *Mignonne, allons voir* (Ronsard) 1.50
„ 3. *Sonnet pour Marie* (Ronsard) 1.50
„ 4. *Terre, ouvre-moi* (Ronsard) . 1.50
„ 5. *A vous, troupe légère* (J. du Bellay) 1.75
„ 6. *Chanson* (Ronsard). . . . 1.50
„ 7. *Quand je te vois* (Ronsard) . 1.50

(Op. 91) **Deuxième recueil** n° 1 à 6, le recueil complet 6.00

Séparément :

N° 1. *Tristesse* (A. de Musset) . . 1.75
„ 2. *Extase* (V. Hugo) 1.50
„ 3. *La Nuit* (E. Bussy) 1.50
„ 4. *Menuet* (F. Gregh). . . . 1.50
„ 5. *Fuite de Centaure* (J. de Heredia) 1.75
„ 6. *Chanson* (Th. Gautier) . . 2.50

(Op. 104). *La Jeune Tarentine* . . . 3.00
(Op. 94). *Lieder* (Texte français et allemand). — Traduction française de Mme Chevillard . .
I. *Berceuse*. 1.25
II. *Gretchen*. 1.75
III. *Un astre tombe* . . 1.50
IV. *Chacun, voyant ma peine* 1.50
V. *Adieu*. 1.50

(Op. 111) N° 1. **Les Trois fils d'or** (Leconte de Lisle). . . . 1.75
(Op. 112) N° 2. **Plaintive Tourterelle** (Th. Gautier) . . . 1.75
(Op. 111) **Troisième recueil**, n° 1 à 7. Le recueil complet . . . 6.00

A.Z. MATHOT, ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET MUSICALES
11, RUE BERGÈRE, PARIS

ŒUVRES DE

S. B. SCHLÉSINGER

PIANO

Etude en ut mineur	1.75
Impromptu-Caprice	2.00
Marche Nuptiale	2.00
Nocturne	2.00
Novelette	1.75
Feuille d'Album	1.50

PETIT ORCHESTRE

Marche Nuptiale. Petit orch. Partition	3.00
Matériel	2.50
Parties supplémentaires	0.50
Novelette. Petit orchestre. Partition	3.50
Matériel	5.00
Parties supplémentaires	0.50

GRAND ORCHESTRE

Etude en ut mineur. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Impromptu Caprice. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Marche Nuptiale. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50
Nocturne. Partition	3.50
Matériel complet	5.00
Parties supplémentaires	0.50

MÉLODIES, ROMANCES

Ariel
A ma Bien-Aimée
Aubade
Ave Maria
Chanson des Petits Souliers
Chanson (O ma Charmante)
Chevauchée
D'une Prison (1 en ré bémol)
— (2 en mi bémol)
Feuilles d'Album
L'Heure exquise
Lettre à Ninon
La mort d'un Enfant
Page d'Album
Ne pleure pas ma Blonde
Le plus doux chemin
La première Larme
Sirène
Toujours

1er *Receuil de Mélodies* (25 Mélodies) 3e éd.

1. Un grand Sommeil
2. Le Rideau de ma Voisine
3. Salut à toi.
4. D'une Prison
5. La mort d'un Enfant
6. L'heure exquise
7. Les Présents
8. Ces doux Yeux
9. Aubade
10. Ariel
11. Page d'Album
12. Chanson (O ma Charmante)
13. A ma Bien-Aimée
14. Toujours
15. La première Larme
16. Sirène
17. Lettre à Ninon
18. La mort d'un Enfant (avec violon obligé).
19. La Première
20. Le plus doux Chemin
21. Chanson des Petits Souliers
22. Chanson Lithuanienne
23. Avec un Bouquet
24. Crépuscule
25. Crépuscule (avec alto obligé).

A.Z. MATHOT, Editions littéraires et musicales

11, rue Bergère, PARIS.

EDITION MUTUELLE

en dépôt au bureau d'édition de la SCHOLA CANTORUM, 269, rue St-Jacques, PARIS

Dernières nouveautés parues pour piano

I. ALBENIZ. — *Azulejoz* . . . . . net fr. 3.00

PAUL LE FLEM — *Vieux Calvaire* . . . . . net fr. 2.50
Avril . . . . . „ 3.00
Le Chant des Genêts. I. Entrée de Binious. — II. Vers le soir. — III. Autour d'une Conte. — IV. Pour bercer. — Ronde . . . . . net fr. 3.50

MARCEL ORBAN. — *Dix Petites Pièces Enfantines* pour les jeunes Pianistes. — Préface et commentaires d'exécution, par Blanche SELVA . . . . . net fr. 4.00
Six Pièces Brèves. I. La Basse-Cour. — II. Le Rouet. — III. Départ pour la Fête. — IV. Danse. — V. Tristesses-Souvenirs. — VI. Les Sorcières . net fr. 4.50

DÉODAT DE SÉVÉRAC. — *Cerdaña.* Suite pittoresque : I. En Tartane. — II. Les Fêtes. — III. Ménétriers et Glaneuses. — IV. Les Muletiers devant le Christ de Llivia. — Le Retour des Muletiers . . . . . , net fr. 8.00

CONCERTS ANNONCÉS

SALLE GAVEAU

CONCERTS DU MOIS DE JUIN

GRANDE SALLE

15 — Concours d'orgue à 9 heures du matin (Conservatoire N^l de musique)
15 — Union des Femmes de France . . . . . soirée
17 — Concert Lolita Lazaro . . . . . soirée
19 — Concert de l'Œuvre de l'Etoile . . . . . soirée
21 — Concours final Musica . . . . . matinée
22 — Concours final Musica . . . . . matinée

SALLE DES QUATUORS

15 — Audition des Elèves de Mme Le Faure Boucherit (piano) . . matinée
17 — Audition des Elèves de Mme Menjaud (piano) . . . . . matinée
22 — Audition des Elèves de Mme Merigot (piano) . . . . . matinée

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*

CONCERTS ITALIENS DE MUSIQUE ANCIENNE

LA LIBERA ESTETICA

Fondateurs : { **Mme IDA ISORI, cantatrice florentine**
Mr PAOLO LITTA, pianiste-compositeur

COMITÉ DE PATRONAGE

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

SA MAJESTÉ LA REINE MÈRE, LA REINE MARGUERITE D'ITALIE

COMITÉ DE PRÉSIDENCE :

S. Exc. Madame l'Ambassadrice d'Italie, Donna Bice Tittoni à Paris.
S. Exc. Mme la Pcesse Ruspoli di Poggio Suasa Talleyrand Périgord à Paris.
Madame la Princesse Strozzi-Corsini à Florence.
Madame la Comtesse Beatrice Pandolfini-Corsini à Florence.
Madame la marquise E. de Montagliari à Paris.
Mademoiselle Elena Vacaresco, femme de lettres, auteur dramatique à Paris.
S. Exc. Le Prince Ruspoli di Poggio Suasa à Paris.
Le duc Melzi d'Eril, duc de Lodi.
Le Comte Brunetta d'Usseaux.
Le Commandeur Trezza di Musella.

MEMBRES HONORAIRES :

M. Gabriele d'Annunzio, homme de lettres, auteur dramatique à Florence.
M. W. Bopp, Directeur de l'Académie Imp. et Roy. de Musique à Vienne.
M. Alfred Bruneau, compositeur de musique à Paris.
M. Carolus-Duran, Direct. de l'Acad. de France à Rome et membre de l'Institut.
M. Claude Debussy, compositeur de musique à Paris.
M. Louis Diémer, Prof. au Cons. Nat. de musique à Paris.
M. Vincent d'Indy, compos. de musique, Direct. de la Schola Cantorum à Paris.
M. I. Massenet, compositeur de musique, membre de l'Institut.
M. E. Mathieu, compos. de musique, Direct. du Cons. Royal de Mus. à Gand.
M. A. Messager, compos. de musique, Direct. de l'Acad. Nat. de musique à Paris.
M. E. Parent, professeur à la Schola Cantorum de Paris.
M. Dr Max Reger, compositeur de musique et Directeur M. à Leipzig.
M. Dr Richard Straüss, compositeur de musique, Generalmusik director à Berlin.
M. St Saëns, compositeur de musique, membre de l'Institut à Paris.
M. E. Tinel, compos. de musique, Direct. du Cons. Roy. de musique à Bruxelles.
M. P. Vidal, compositeur de musique et chef d'orchestre à l'Opéra de Paris.
M. Eugène Ysaye, virtuose, compositeur de Musique et Directeur des concerts Ysaye à Bruxelles.

SIÈGE SOCIAL : — 3, Via Michele di Lando, — FLORENCE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*

IIe Année. N° 1. 15 Janvier 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

4042-234
7-1
1911

UVENIRS DE FAMILLE DE H. BERTON, par M. Ténéo. ▫ LE PROBLÈME DES ORNE-
ENTS DANS LA MUSIQUE, par J. Ecorcheville. ▫ UNE CONFÉRENCE MUSICALE A LA
RBONNE, par A. Menchaca. ▫ PIERRE AUBRY. ▫ LES LIVRES. ▫ LEURS MAINS
ains de *A. Bruneau, H. Busser, Chevillard, Th. Dubois*), par P. Jobbé-Duval. ▫ UNE RENCONTR
CAFÉ-CONCERT, par Jean d'Udine. ▫ MUSICIENS BELGES, (N. Daneau), par R. Lyr.
USERIE SUR LE CHEF D'ORCHESTRE, par Stievenard. ▫ REVUES DES REVUES.
THÉATRES ET CONCERTS.

3112
2

RÉDACTION :
ue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS,

Le numéro :
France et Belgique 1fr.50 Union 2
Un an — 15 fr. — 20

Copyright by S. I. M. 1911.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 748 6

Mar 10 1913